

محمد عفيفي مطر : بلاغ الى الراى العام وقصيدتان من المعتقل

توفيق زياد :

قصائد جديدة لم تنشر

التداخل الثقافي

في ثلاثة نجيب محفوظ

الواقعية السحرية

في أدب أمريكا اللاتينية

(ماكانش) يوم المسرح المصري



سعيد العدوي

يوليو ١٩٩١

١١



أدب وفن

للسنة الثامنة/ يوليو ١٩٩١/ العدد ٧١/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاك

الرسم الداخلي مهادة من الفنان: محمد عبد الله



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكى/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد
العظيم انيس /د. لطيفة الزيات/ ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير د. عبد المحسن طه بدر.

المراسلات: مجلة ادب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت: ٣٩٣٩١١٤،
٣٩٢٢٣٠٦/ فاكس (الاهالى): ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس (اليسار): ٣٤٤٢٠١٣/
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار للأفراد ٢٠٠ دولار
للؤسسات/ اوربا وامريكا ١٥٠ دولار/ باسم الاهالى- مجلة ادب ونقد/
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر/
أعمال الصغ والتضخيد: نعمة محمد على، صفاء سعيد (مجلة اليسار)



رئيس التحرير
فريدة النقاش

مجلس التحرير
ابراهيم اصـلان
كمال رمزي
محمد روميـش

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكـد

مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

الفهرست

- عمود الزان.....محسن يونس ٨٢
- خيال من دفتر الأحوال.....ممدوح السجيني ٨٥
- نصوص قصيرة.....محمود سليمان ٨٨

قصائد

- ثنائية الشذا واللظى.....محمد الشهاوى ٩١
- من حكايات المغنى.....اسماعيل عقاب ٩٦
- قصيدتان.....مدحت منير ٩٧
- هلاهيل.....حسن صابر ٩٩
- تحقيق: سرقات الفيديو، هل تحول صناعة
السينما الى كارثة قومية؟...مجدى حسنين ١٠١

الحياة الثقافية

- ماكانش يوم المسرح المصرى...د. سامح مهران
..... ١١٤
- صراع الثقافة والسياسة فى مؤتمر وزراء الثقافة
العرب.....م.ح ١١٧
- «قاهرة» يوسف شاهين بين الهجوم والهجوم
المضاد.....كمال رمزى ١٢٠
- «المسرح العربى الحديث»: إسراف هنا وتقتير
هناك.....فاروق عبد القادر ١٢٤
- رحيل جبراهام جبرين: الفنان فوق
الواعظ.....حسن طلب ١٢٨
- مربية للتفكير كذلك.....نزار سملك ١٣٣
- إصدارات..... ١٣٧
- * كلام مثقفين: سيكولوجية الورثة
المتلافين.....صلاح همسى ١٤٤

- هنا العددالمحرر ٥
- بيان ويلاغ الى الراى العام من الشاعر محمد
عفيفى مطر..... ٦
- الشكل والمضمون الأدبيان فى عالم متغير
(صنع الله ابراهيم غودجا).....قريدة النقاش ٩
- الواقعية السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية
..... ترجمة : د. أنور ابراهيم ٢١
- التداخل الثقافى فى ثلاثية نجيب محفوظ...د.
هدى وصنى ٤٠

عام على رحيل عبد المحسن طه بدر

- عبيد المحسن بدر: الابتعاد عن شطحات
الروم.....محمود أمين العالم ٤٤
- عصر البناءات سابقة التجهيز...أبو المعاطي
أبو النجا ٤٩
- موعذك الآن (شعر).....فاروق شوشه ٥٢
- * رواية فوزية مهران: جياد البحر وحاجز
الأمواج.....ابراهيم فتحى ٥٥
- * رواية خيرى شلبى: مفامرات الأفق
الورع.....ابراهيم العريس ٦٠

قصائد جديدة لتوفيق زياد ومحمد عفيفى مطر..... ٦٥

قصص

وتعثر حركة التحرر:

هي دعوة مفتوحة للحدوث عن الإلهام والانتاج، عن الواقع الاجتماعي التاريخي ورؤية الكاتب، ويتوافق هذا الطرح مع الاختيار الأصيل لفارس رحل عنا هو صديقنا ومستشار مجلتنا الدكتور عبد المحسن طه بدر الأستاذ الذي رفض بعناد طيلة حياته ما كان قد أخذ «بتكاتف في أفق الأدب من إغتراب عن الحقيقة والإنسان، أو هروب من مسؤوليتهما باسم تكنوقراطية شكلانية فارغة أو حسنة زائفة في الإبداع والتقصيد على السواء».. أنه فارسنا الذي إمتزجت المعرفة عنده بالموقف، و العلم بالمقاومة في ساحة ملأى باليهتان. سوف نجدون في عددنا هذا ميلا للتفاؤل- رغم كل شيء- فنحن نضع كل الشقة في الشعب الكادح ونؤمن بأن المبدعين الطالعين من أعطافه سوف ينتجون له الأدب الذي يملأ أعماق حاجاته الروحية فيجد فيه نفسه بالأمه وأشواقه. فحين يشتد الظلام نستجمع كل قسوتنا، نتنادى وتكاتف، نقتد أيدينا، تتشابه في الحلقة حتى لاتتوه من بعضنا البعض في زحام الانهيار وحتى لاتترونا الفوضى الناجمة عن هجوم الرأسمالية التابعة العمياء وهي تدمر البشر لتعلى من شأن السلع.

ونحن نعلم من شأن الأدب الحقيقي الذي هو دائما نقبض تشييز الإنسان واستغلاله.. أنه ملكوت الحرية الحقبة الذي يسود فيها الإنسان وحده.

يحمل لك عددنا هذا أيها القارئ العزيز بضع مفاجآت لعلها تستثير حماسك لمناقشتنا في زمن كاد أن يطفئ عليه المتولوج ويحيله الضجر إلى بحيرة راكدة لا تحركها حتى حجارة الأطفال في فلسطين.

ظن الكثيرون أننا نخاصم الشعر المصري وننتصر فقط لشعر التفعيلة.. وهاتجن ننشر قصيدة عمودية محكمة وجميلة.

ظن الكثيرون أن زمن شعر القضية المباشر المحرض للمعهم حماسة وبقينا قد إنتهى وهاهو الشاعر الفلسطيني توفيق زياد يخلصنا بقصائده الجديدة المباشرة والتحريرية والمفعمة بالحماسة واليقين والتي تعرف جيدا أنها تلعب دورا هيبلا في تعبئة الجماهير الفلسطينية والعربية لمواجهة الحملة الإمبريالية- الصهيونية الجديدة على مستقيلنا. تتسلل القصيدة لأعماق الوجدان وتصبح أداة للمقاومة، فياله من شرف للقصيدة..

وجدير بالذكر أن توفيق زياد قد انشغل عن الشعر بدوره النضالي السياسي منذ عام ١٩٧٣ وبينما أثر كثيرون أن يغلقوا ملف تعذيب الشاعر «محمد عفيفي مطر» في المعتقل على اعتبار أنه حالة فردية، ننشر بيانته للرأى العام لأننا لآثرى ما حدث له خطأ عارضا، ونود لو تكاتفنا جميعا لوقف التعذيب في السجون المصرية ولاتسمح أبدا للجلادين أن يفلتوا بجرائمهم فالإنسان هو في مثلنا الأعلى أئمن قيمة.

يطرح عددنا مجددا قضية الشكل والمضمون الأدبيين في عالم متغير يتسم بقدرة الرأسمالية على تجديدها نفسها والافلات من الأزمة العامة

بيان وبلاغ من الشاعر

محمد عفيفى مطر

عن وقائع تعذيبه فى المعتقل

وجهة أو مكان الاعتقال الذى سأنهى إليه، وقد أقمت حتى منتصف نهار يوم ٩١/٣/٧ فى حجز قسم بوليس شبين الكوم، وبعد الإجراءات البوليسية المعتادة من تصوير وأخذ بصمات وبصمات... الخ، أخذت إلى عربة الترحيلات التى أسرعرت بهى وأسلمتنى إلى المسؤولين فى مبنى مباحث أمن الدولة بميدان لاطوغلى بالقاهرة، حيث بدأت على الفور إجراءات وممارسات التعذيب وإهدار الأدمية ضدى، وترويعى وقهرى بطرق وأساليب يمكن تلخيصها فى:

١- وضع القيود المعدنية الحديثة التى تضيق حول الرسغين كلما تحركت اليد أدنى. حركة مما يحيل اليدين والذراعين والكتفين إلى كتلة متداخلة من ألم التتميل وخدر الأعصاب

فى الثانية والنصف بعد منتصف الليل، فجر الثانى من شهر مارس ١٩٩١، اقتحمت بيتى وغرفة نومى، حيث أقيم فى قريعتى رملة الأنجب- مركز أشمون- محافظة المنوفية، قوة مسلحة بالرشاشات، والعصى والدروع، قام أفراد منها بقيادة ضباط بالملابس العسكرية والمدنية بالتفتيش الدقيق لمسكنى وكتيبى وأوراقى الشخصية دون تقديم إذن من النيابة أو السلطات القضائية أو تحديد الغرض من هذا الهجوم المسلح المفزع، وبعد التفتيش تم اقتيادى بالقيود الحديدية فى منعصى إلى عربة الترحيلات بين صفين من الجنود الذين يقفون وقفة الاستعداد لإطلاق الرصاص، وتحركت بهى عربة الترحيلات المحاطة بعربات القيادة والحراسة دون أن أعرف أو يعرف أهلى



يحدث لى بسببه اضطراب شديد وهلوسة
بصرية وسمعية أفقد فيها الوعي، بمايير وقيم
الزمان والمكان، وتتخطفنى أخيلة شديدة
الفوضى، حتى أنه كان مما يعذبنى أشد العذاب
أن أتوهم وجود أهلى وأبنائى وأصدقائى
متحلقين حولى فى مشهد جماعى لرؤية
تعذيبى وإهذار آدميتى وتهديدى بالقتل
وانتهاك العرض، وعينى تحت الرباط الضاغط
، أتوهمهم رؤية وسماعا، وأعتقد أن هذا
التأثير للعقار الذى أجبرت على ابتلاعه تأثير
مقدر ومحسوب بدقة شديدة لتدمير الإرادة
وأهلية الحكم والتقدير ولتعمية اللاشعور
والضمير وتحطيم بنية الشخصية والعقل

٤- تعليقاتى كالذهيحة لمد طويلة، من
يدى المقيدين بالقيود الحديدية ووضع رباط
يعصر قدمى معا فلا أستطيع الاعتماد عليهما
فى الوقوف أو الحركة مما يجعل ثقل جسمى
كله مركزا على الرسغين المشبوكتين فى شئ
مرتفع لا أعرفه، مع ضربى بالعصى وغيرها مما
لا أعرف من أدوات الضرب، وتطويع جسمى
أثناء ذلك مما يسحق بالألم والرعب، وتهديدى
بمحاولة إدخال العصى بين فخذى.

التي يغيب الإحساس بها فى تدرج وبطء
قاتلين، وذلك مدة عشرة أيام هى مدة بقائى
تحت التعذيب فى أمن الدولة بلاطوغلى.

٢- ربط العينين والأذنين برباط ضاغطة
كثيف لا يرفع أبدا ولا يعدل وضعه مما ينتج
عنه تجمع الصديد وتحجره تحت الجفنين حتى
يمتلئا بما يشبه أسنان الزجاج المهشم، فتكون
الحركة التلقائية للعينين والجفون المطبقة حركة
شديدة الإيلام ، ويتورم لحم الأذنين ويلتصق
بالرأس التصاقا قاسيا، وتضغط عقدة الرباط
على الجمجمة من الخلف ضغطا يمت الإحساس
بجلد الرأس، ومع الضرب وإلقاء الجسد على
طوله فوق الأرض بالوقوع المفاجئ تفور عقدة
الرباط شيئا فشيئا داخل جلد الرأس، وقد
تخلف عن ذلك جرح عميق برأسى باتساع
يكفى لدخول أصبعين فيه، ظل ينزف وينز
بالصديد أكثر من شهر ونصف ، حتى اندمل
وترك أثره الذى يمكن رؤيته وتحسمه الآن، وقد
أحدث كل ذلك اضطرابا وضعفا شديدا فى
إبصار عيني اليمنى.

٣- إغصامى على تناول عقار لا أعرفه
«برشامتين صغيرتين» أكثر من مرة، كان

٥- إدخال يدي الأئنتين في جهاز المصقق بالتيار الكهربائي، مما جعلني أعوى كاللئب الجريح ساعات طويلة وأتخبط محترقا بالألم والظما وانتفاضات التيار الكهربائي في أعضائي، وقد كانت أطراف أصابعي كلها سوداء متهتكة ومتفحمة، وما زالت أصابعي وظاهر كفي فاقدة للحساسية بدرجة كبيرة حتى الآن.

٦- خلع ملابسى والوقوف عاريا أمام تيارات هوا باردة قارصة الوخز لفترة طويلة لم يتقذني منها إلا بداية الدخول في حالة الأغماء.

٧- التعرض لعدد كبير من وجبات الضرب الشامل، فتهال الضربات الساحقة من كل ناحية وبإيقاع سريع مروع، وسحق الفكين والوجه بالضربات الحاصطة المتتعة، مما ترك جسدى كله ملونا بالخطوط والبقع الدموية الزرقاء الواسعة، وترك جرحا انكشفت منه عظام الأثف وآثاره مازال واضحة لعين آية ودلالة على قدر الشاعر المثقف وقدرات السلطة في زماننا.

٨- التعرض لفترات طويلة من التجويع والحرمان من مقومات الحياة إلا في حدود الضرورة الدنيا لبقاء الحى حيا، دون حساب لمرض أو دواء أو أغذية، وجعل قضاء الحاجة مناسبة لإهدار الكرامة، إذلالا وإنهاكا لبقايا الشعور بالأدمية.

تلك كانت البانوراما المختصرة لعشرة أيام من التعذيب المتواصل، هي في حساب القول كلمات وأوصاف، وفي حساب المكابدة والمعاناة الشخصية تجربة لاتنقل، ودهر متطاوّل من الظلام ووحشة الانفراد أمام الجيروت لانسى.

بعد هذه الأيام العشرة، في ٣/١٢ تم

ترحيلى إلى استقبال معتقل طرة زنزونة ٢/٢٩ ب حستى تم الأسراج عنى فى ١٢/٥/٩١، دون أن أقف لحظة واحدة أمام النيابة أو سلطات الاتهام والتحقيق، أو توجه لى تهمة أو يسمع لى دفاع.

وبعد، فإنتى أقدم بيانى هذا بلاغا إلى جميع المؤسسات والهيئات التى يناط بها- معنويا وأديبا وماديا- شرف الواجب المقدس فى الدفاع عن العدل وحقوق الإنسان وكرامة العقد الاجتماعى الذى يربط المواطن بوطنه، وقسم جميع المواثيق التى تحدد انتساء للإتسانية فى العالم، طالبا منها اتخاذ الاجراءات القانونية والأدبية والمعنوية والمادية الكفيلة بالدفاع عن مقومات وجودى وأخذ حقى ورد العدوان والتنكيل بى، حتى يتحسر الظلم والظلام عن بلادى وحقى فيها.

إنتى أهيب بكل لجان الدفاع عن الحريات وحقوق الإنسان فى النقابات والأحزاب والجمعيات والصحف ورجال القانون والشرفاء من أصحاب الرأى أن يعتبروا هذا البلاغ مقدما إلى كل منها ومنهم على حدة، أمانة ومسئولية فى رقاب الجميع، وتكليفاتخاذ مايلزم. والله غالب على أمره.

مقدمه

محمد عفيفى مطر

شاعر- مصرى الجنسية

١٩٩١/٦/٤

العنوان:

رملة الأنجب- مركز أشمون-

محافظة القوفية

ملحوظة:

سأقدم بأسماء الشهود عند

طلبها.

دراسة

الشكل والمضمون الأدبيان

فى عالم متغير

«نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم (نموذج)

فريدة النقاش

الاستخلاص فى كتاب له صدر بعد «فى الشقافة المصرية» بثلاثين عاما هو «ثلاثية الرضى والهزيمة: دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم: تلك الرائعة، نجمة أغسطس، اللجنة».

وكان باعث العالم لكتابة مؤلفه الأخير هذا هو نفسه تقريبا الذى حدا بالأمانة العامة لمؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم أن تختار هذا الموضوع ضمن أوراقها الرئيسية بحيث تدور حوله المناقشة الضرورية لعلها تساعدنا جميعا على الخروج من ثنائية عائدة إلينا مع هجوم الفلسفة المشالية والنزوع الوضعى التجريدى، وهى ثنائية تضع الشكل والمضمون مجددا على طرفين متقابلين، وتقول فى واحدة من تطرفاتها أن الأدب ليس إلا شكلا جماليا خالصا قائما بذاته. وأن الحدائى كما راجت فى

يبدو هذا العنوان صادما لأول وهلة لأن حركة النقد فى الوطن العربى تجاوزته إفتراضا، وحلت مشكلات العلاقة الجدلية الدائمة التفاعل بين الشكل والمضمون منذ زمن طويل حتى أننا نستطيع أن نؤرخ بصدور كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «فى الشقافة المصرية» فى أواخر الخمسينات. نؤرخ به طبقا لبعض الباحثين لحل هذه المعضلة التى إنحدرت إلينا منذ أفلاطون وأرسطو.

ففى الكتاب المشار إليه جرى طرح المسألة باعتبارها عملية جدل مستمر بين عناصر البنية الأدبية ودلائلها العامة التى تتجاوز كل عنصر من عناصرها لتتنشئ فى خاتمة المطاف كائنا حيا جديدا يستحيل فيه فصل الشكل عن المضمون عن الواقع الإجتماعى التاريخى. وقد عاد محمود أمين العالم ليؤكد هذا

السنوات الأخيرة- وبخاصة في بلدان المغرب العربي- قدمت الشكل، وأعطت الدراسات المترجمة عن الفرنسية غالباً لهذه القداسة مشروعية حيث الاتصال الوثيق مع مدارس النقد الأدبي الجديد في فرنسا والتي تستلهم البنيوية بصورة أساسية.

يقول العالم عن بواعثه لوضع مؤلفه الجديد:

«أن في المغرب صراعاً حاداً حول مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبي خاصة، وهو جزء من صراع إيديولوجي عام داخل صفوف المثقفين التقدميين أنفسهم، بين تيار يقبل عليه الطابع الشكلي أو التجريدي أو الوضعي، وبين تيار يسعى لتغليب المنهج الموضوعي التاريخي- الاجتماعي. على أنه في الحقيقة جزء من صراع إيديولوجي عام يحدث اليوم في الثقافة العربية المعاصرة عامة. هناك إذن أساس إيديولوجي للصراع بين المدرستين الرئيسيتين اللتين لا تستبكان فحسب في ميدان النقد النظري والتطبيقي وإنما أيضاً في الميدان السياسي وتؤثر رؤاهما تأثيراً واسعاً في الانتاج الأدبي الجديد في مصر في سنوات الانفتاح الاقتصادي وهيمنة الطفيلية وتعميق التبعية. ويؤدي انتشار الاتجاه الشكلي المحال إلى عزلة الانتاج الجديد خاصة وأنه يتجه لأن يرى أن الأدب هو كلام في كلام ومكتف بذاته وليس كلاماً في الحياة ومنها وعنها. ورغم أن ما قدمته المدرسة الاجتماعية من إسهام أدبي ونقدي إنطوى غالباً على إجهادات جمادة ولاكتشاف العلاقة العضوية بين الأنبيسة الفنية والدلالات أو المضامين الاجتماعية والطبقية، بل كان هناك وعي كامل بأن الدلالات والمضامين إنما تتبع من

البنية نفسها...» (٢) فإن هجوماً عاصفاً ما يزال يشن على المدرسة الاجتماعية ويحملها مسؤولية الخطابية والمباشرة، وما تزال هذه المدرسة في حاجة إلى إضافات جديدة قادرة على إدراج نتائج العلوم الحديثة في ميادين اللغويات والصوتيات وعلم النفس في صلب منهجها.

ولعله سيكون مفيداً أن نفصل بين الأدب والفنون الأخرى من حيث العلاقة الحميمة مع الواقع الاجتماعي التاريخي، وكما يرى الناقد الأمريكي «فريدريك جيمسون»:

«إن الطابع الأساسي للمادة الخام الأدبية أو المضمون الخفي يكمن تحديداً في أن هذه المادة لم تكن أبداً دون شكل، وذلك على العكس تماماً من تلك المادة غير المتشكلة للفنون الأخرى، إن مادة الأدب تأتي إليه محملة بالمعنى.. لأنها المكونات المحددة لحياتنا الاجتماعية ذاتها، إنها كلمات، أفكار، موضوعات، رغبات، بشر، أماكن، نشاطات. ولا يضاف العمل الأدبي معنى على هذه العناصر إنما يقوم بتحويل معانيها الأصلية إلى شيء جديد، بناءً مكتفٍ للمعنى».

ويضيف جيمسون «وهذا هو بالضبط ما عناء شيللر بقوله أنني شديد الإعتراف بأن الجمال ما هو إلا شكل الشكل، وما يسمى عادة بمضمونه لا بد أن يجري التذكير به باعتباره مضمونا قد تشكل فعلاً..»

ويضيف جيمسون «أن المضمون ليس في حاجة لأن تجري معالجته أو تفسيره لأنه بالضرورة مفعم بالمعنى مباشرة، تماماً كمعنى الإيماءات في مرقف ما، أو الجمل في المحادثة. إن المضمون قد تمحدد إذن بهذا المعنى



السائد.

اذ أن الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالاً جديدة، إذ أن المضمون الجديد يحطم الأشكال القديمة ويوجد الأشكال الجديدة مكانها، فالمضمون هو الذي يولد الشكل، وحيثما نجد الشكل أهم من المضمون سنجد أن المضمون قد بلى وفات أوانه.

ومع ذلك فإن للشكل أهميته، إذ أن الفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلاً، فالشكل يجعل من الانتاج عملاً فنياً، وقوانين الشكل إنما هي تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة..» (٤)

فما الذي تفسر في عالمنا لكي نقول أن القضية تحتاج لمناقشة جديدة يصبح النقد بمقتضاها قادراً على مساعدة منتجي الأدب لامجرد شرح أعمالهم؟

حدثت تغيرات جذرية في التوجهات العامة للسياسة وفي الوعي السائد ارتبطت بنشوء طبقة إجتماعية أصبحت التبعية الكاملة هي مضمون حياتها، أي أنها مفترية

فهو بالضرورة تجربة إجتماعية تاريخية» (٣) ومن قبيل التوضيح الإجرائي ننقل هذا النص الطويل من عرض لكتاب أرنست فيشر «ضرورة الفن»:

«إن المضمون - يقول أرنست فيشر - ليس مجرد ما يقدمه الفنان بل أيضاً كيف يقدمه وفي أي سياق وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردى، وبذلك نجد المضمون يختلف عن الموضوع إذ يمكن أن يعالج ويفسر إثنان من الفنانين موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفاً تماماً عن عمل الآخر. ويرتفع الموضوع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، فالمضمون يعني شيئاً أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، ومهما تكن أهمية اختيار الموضوع، فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد باختيار هذا الموضوع بل بأسلوب تناوله.

وبالرغم من أهمية المضمون فإن من الجوهري أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية، فإن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي

السلطات وهشاشة البورجوازية وحدها وإنما إرتبطت أيضا بهجوم البنيوية الكاسح فى ميدان النقد الأدبى وفى اتجاهها المغرق فى الشكلاية التى يتمترس فيها أدباء موهوبون هربوا من الواقع ومن السرق المليء بالسلع الأدبية المزيفة.. إى أنها كانت أيضا شكلا دفاعيا لحماية الموهبة من الهلاك.

ونشأ عن كل هذا مساران نقديان متحداهما الناقدة بمنى العيد كما يلي:

- مسار الواقعية التى عادت بين النص ومرجعه، سواء كان هذا المرجع هو المجتمع ككل

أو هو أحد مستوياته، والذى قد يكون المستوى السياسى أو العلاقات المادية أو الإيديولوجيا أو غير ذلك.

- ومسار الشكلاية أو البنيوية فى اتجاهها النقدي الشكلاية الذى عزل النص، وأغفل مسألة المرجع، مكتفيا بالنظر فى عناصر البنية، وفى نظام حركة العناصر، أو البنيوية التوفيقية التى قال أصحابها بالعزل المؤقت للنص. ثم راحوا يقيسون العلاقة بين ما أوصلهم إليه تفكيك البنية المعزولة من نتائج من جهة، وبين الواقع الاجتماعى من جهة أخرى، وهم فى ذلك يقفون أمام منزلقين، منزلق النظره الثنائية، ومنزلق البنية المخلقة

- منزلق النظره الثنائية:

ان إقامة التناقض، على مستوى اللغة فقط أو بالنظر إلى دينامية النص كدينامية لقوية معزولة عن سياقها الاجتماعى، يطبع هذا التناقض، أو يطبع هذه الدينامية بطابع التضاد الذى يجد حقيقة معناه لافى مسار

عن الوطن رغم عيشها فيه، وقد كانت هذه الطبقة تاريخيا هى موضوع الأدب والرواية بشكل خاص، ولم يدخل الجمهور العام أو الطبقات الكادحة للساحة إلا مؤخرا، بما أن تشكل الطبقات النقيضة للطبقة السائدة لم يكن قد اكتمل ليصبح محورا مركزيا .

ومن المعروف تاريخيا أنه بضعف البورجوازية وهشاشتها تضعف الطبقة العاملة والكادحون عامة ويصابان بالهشاشة بدورهما .

وتؤدى التبعية لتهميش الانتاج الوطنى وبالتالى لافتقار الثقافة، ومثل هذا الافتقار الشامل يقضى إلى شيوع النظرة المثالية التى تولد وتؤيد الثنائيات، فإذا أضفنا لذلك حالة الاغراق الدينى التى تفتعلها البورجوازية التابعة متأثرة بالمد الأصولى العالمى، فسوف نجد أنفسنا أمام نفى ضمنى للأدب ودوره إذ يجرى إستبداله بفردات الثقافة الإستهلاكية من جهة وبالعودة للنصوص الدينية من جهة أخرى التى تجارها الروايات المسلسلة فى الصحف السيارة؛ بالإضافة إلى التقييد الواقعى لحريات التعبير بدرجات متفاوتة مباشرة وغير مباشرة، وحيث تتسم الأخيرة بالحنكة والدهاء حتى ليبدو الأمر كأنه لا تقييد هناك

يقول الروائى المغربى محمد شكرى صاحب الخبز الحافى:

«ان ما تريد منا هذه الأنظمة هو أن نكتب لها الانشامات الدياجوجية لأنها ضد الوعى القومى التقدمى الذى يهدد بقاها. وفى أحسن الأحوال تسمح لنا أن نلمح ولا تصرح، لهذا السبب تقتل الأسواق الأدبية بكثير من الكتابات المليئة بالرموز والألفاظ والشعوذة بإسم الإبداع» (٥)

والرموز والألفاظ لم تكن وليدة فعل

البناء المتدرج لنظام طبقا لضروراته الداخلية..» (٧)

ويقدر ما طرح الطريقة الديالكتيكية نفسها على النقد ليكون معاوننا حقيقيا للمعملية الإبداعية فإنها تطرح نفسها على منتجي الأدب أنفسهم الذين ما يزالون أسرى لأوهام مثالية حول الإلهام الذي يأتي من مكان ما وهم في إنتظاره غالبا ما يستسلمون لحالات من التأمل الذاتي التي يمكن أن تنتج غنايات يائسة وشجنا عظيما، ولكن لأنها تبقى دون شغل، دون إجتهداد واع لتنظيم المادة الأدبية وإعادة تشكيل الحياة والواقع تبقى غالبية الأعمال غير ذات قيمة كبيرة، محدودة بمحدودية النظرة للعالم والفهم المثالي للمعملية الإبداعية التي أفضل أن أسميها إنتاجية لكي يقترب مفهوم الإبداع من حقيقته.

«.. فالفن ليس ميدان الوهم السارح مع الهوى، انه خضوع جدي وواع للحقيقي» (٨)

هذا الخضوع الجدي والواعي للحقيقي يقوم به عدد يتزايد من الأدباء العرب في ميادين الرواية والقصة القصيرة والشعر، ويقدمون أعمالا جديرة بالقراءة وبأن تلعب دورها في الصراع الاجتماعي الدائر على أشده في كل أرجاء الوطن العربي. هي أعمال تواجه التحدي المفروض على الأدب في عصر الاستهلاك، في عصر تتطور فيه العلوم ويزيد الانتاج السلعي زيادة مخيفة بينما يزداد الانسان غربة وبؤسا لا في بلدان العالم الثالث وحدها وإنما حتى في القلاع الرأسمالية الكبرى حيث يواجه الأدب الحقيقي معضلات مشابهة. أو قد ترتب على تجديد الرأسمالية لنفسها بالشورة العلمية والتكنولوجية أن أصبحت «الشورة الراهنة في القوى المنتجة هي من العمق والشمول والتنوع

الحياة نفسها (بحسب النظرية المادية) بل في بديلها الذي هو الحياة الأخرى. هكذا لا تكون ثنائية الموت والحياة هي حركة الحياة على هذه الأرض، بل حركة الآن والبعدها، وهنا وهناك، الما قبل والما بعد، أي حركة الحياتين الأولى والثانية، الظاهر والجوهر، الباطل والحقيقي، الشكل والمضمون الخ. إن هذه النظرية تصب بحكم منطقتها في نظرية المحاكاة الأفلاطونية.

أما المنزلق الثاني فهو منزلق
البنوية نفسها، أو منزلق مفهوم البنية المغلفة الذي يطرح مشكلة العلاقة بين هذه البنى، وبالتالي يؤدي الى ربط خارجي بين هذه البنى

وإذا كان المنزلق الأول يطبع علاقة التناقض بين الحياة والموت بطابع العلاقة الخارجية، التي تشكل الحياة (عالم المجتمع) أحد طرفيها، والموت (العالم الآخر) طرفها الثاني، فإن المنزلق الثاني يطبع علاقة البنى في هذه الحياة، أو في عالم مجتمع هذه الحياة نفسها بطابع العلاقة الخارجية نفسها، وهذا ما يصل بالبنوية الى جدارها، إذ كيف نفهم العلاقة بين بنية معزولة فعلا أو مؤقتا (ذلك أن العزل هو هنا عزل مفهومي، وليس عزلا إصطلاحيا)، وبين بنية أخرى معزولة أيضا..» (٦)

ألا ينطبق هذا الوصف على الموقف الوضعي الشائع الذي وصفه عبد الله العروى بأنه «طريقة وحيدة ونتائج متعددة وتأجيل التركيب لأجل غير مسمى»، بينما يقترح العروى مثله مثل فريدريك جيمسون حلا للمعضلة التي طرحها ميني باسهاب، ويتمثل الحل في الطريقة الديالكتيكية والتي «يمكن إكتسابها فقط عبر شغل دقيق على التفاصيل، وتجربة داخلية مفعمة بالعطف تتبع

أن نعود إلى روايته الأولى « تلك الرائحة » من جديد

يطل الروايتين هو الكاتب نفسه، الراوى الذى يقدم نفسه هكذا دون مواربة، ويحرص على أن يخلق معنا تلك الألفة العميقة، حتى أننا لانجد فارقا كبيرا بين مكونات عالمه الجديد فى « نجمة أغسطس » ومكونات العالم القديم. غير أنه هنا يتوارى فى المرتبة الثانية لتصبح البطولة الحقيقية للسد العالى نفسه. ولتفرض هذه البطولة رؤية أكثر شمولية فاقت « تلك

الرائحة » تنهض على مادة غنية من الهوم الوجدانية العميقة للبطل، وذكريات السجن التى مازالت تحتفظ بطزاجتها، وتصبح هذه المادة نفسها أكثر صلابة وتحددا، مضافا إليها المادة المتشعبة المعقدة التى بنى منها السد العالى، الطبيعة والعمل الانسانى معا.

فى تلك الرائحة كان الايحاء العام أن ثمة شيئا ثقيلا يطبق على القلب والروح، ويحاصر الانسان ويدفعه إلى داخل نفسه.

وفى نجمة أغسطس يتقدم العمل وينجز السد ولكنه ثمة شيئا خطأ لاشك. فالاحساس بالملاحقة لم ينته وهو طليق « وبدا موقع العمل أشبه بحفل ساهر كبير. وبعد برهة ميزت منذنة الجامع ومكتب المباحث »

يقع الصحفي الشاب فى أزمة روحية عميقة تنهب به إلى السد العالى « أنا أتى إلى هنا بأمل وحيد أن أعيش بضعة أيام خارج ماترمز إليه القاهرة، أظنك رأيت تلك النشوة المتشجنة التى تظهر على وجوه بعضهم عندما يرد ذكر السد العالى. كأنما جفت أرواحنا، ولم تعد قادرة على الوقوف بمفردها ولابد من تعليقها على شئى... »

والطبيب يعيش فى المنطقة النائية ليجمع

بحيث ينبغي أن تفتح آفاقا جديدة للممارسة الاجتماعية، فإن مجموع القرى المنتجة الجديدة سوف يغير ولا شك من طابعها الاجتماعى، وللسوف يفتح أبواب الأمل فى المستقبل لتحقيق ماتصبو إليه البشرية من وفرة المنتجات وجودتها، لكن الواقع مازال يؤكد بدوره أن العلاقات الانتاجية مازالت حتى الآن متخلفة جوهرها... (٩)

كانت رواية صنع الله ابراهيم «نجمة أغسطس» ردا من نوع جديد على الأسئلة المطروحة حول قضية المعار الروائى باعتبارها محكا لإختصار الجديدة والاجتهاد والخيال، وستظل هذه الرواية لزمن طويل نموذجا للتشريع لتبيان الطريقة التى سيطر بها المؤلف على مادة هائلة ونظمها بحيث ينتج لنا هذا الكائن الجديد، ومنذ صدورها قبل مايقرب من عقدين أخذت الرواية فى مصر والوطن العربى، وفى بعض نماذجها الهامة، تقدم إجاباتها الجديدة.

أن الانتاج الروائى المصرى والعربى قد استفاد من الانجاز الطليعى الذى قدمه صنع الله ابراهيم فى «نجمة أغسطس» من زاوية محددة هى البناء الروائى والكيفية التى يمكن أن يتخلق بها عمل جديد يلبى إحتياجات الوعى- الاجتماعى الجديد، وهو ماسيكون موضوع بحث مقبل،

«نجمة أغسطس» (١٠) رواية كبيرة متكاملة عن السد العالى نقتررب كثيرا من الشكل العلمى المحكم للرواية الجديدة. ويطرح علينا الشكل الذى إختاره صنع الله ابراهيم لعمله مجموعة من الأسئلة لابد للإجابة عنها



بمجموعة من الذكريات والخبرة الوجدانية بالحياة مهما كان عمقها. ومن هنا اختار «مايكل أنجلو» من ناحية، ورئيس الثاني ومعاينه من ناحية أخرى. بينما ظل مقتل شهدي عطيه الشافعي تحت التعذيب هو النغمة التحتية الأساسية التي تشهد في العملين على الخطأ الكامن في هذا العالم، والتي تطرح من خلالها قضيتا الحرية والديمقراطية على أرقى وأعمق مستوى.

كان الراوي في «تلك الرائحة» بلا عنوان، حين سأله الضابط ماهو عنوانك قال ليس لي عنوان. قال «لا بد أن تعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة».

وفي «نجمة أغسطس»، وفي نهاية رحلته يسأله صديق أن يعود معه إلى القاهرة، فيعطيه عنوان صديق آخر، انه مازال عاطلا، ومازال بلا عنوان والعالم خارجه لا يبالى، فحين خرج من السجن، وجد أن الناس تسير وتكلم بشكل طبيعي «كأننى كنت معهم دائما ولم يحدث شىء، أى شىء...»

فالاحساس بالملاحقة ووقوع الملاحقة الحقيقية موضوعان أساسيان في عالمه، كل

مالا يفتح له عبادة خاصة.

«فهذه هي اللغة الوحيدة التي تتكلمها البلد كلها، الآن..» من قبل كان يحلم بالعمل في الريف ليعالج الفلاحين، ويضع الأفكار التي يؤمن بها موضع التطبيق.

ومن قبل قال مجدى «يجب أن نشبت وجودنا» وتأملت التجاعيد التي حفرت خطوطها في كل مكان بوجهه وقال:

«الجميع أولاد كلب.. وقال أنت قوى بالناس أما مفردك فأنت ضعيف..»

وفي الحالتين يبقى الانسان وحيدا محبطا عاجزا عن الفعل.

وإذا كان صنع الله ابراهيم لم يتجاوز كثيرا في نجمة أغسطس حدود العالم النفسى الذى خرجت منه تلك الرائحة فإن الأفق الموضوعى هنا أكثر رحابة. هنا عمل شامخ يكبر مهما يكن الثمن. أن الوجود المحقق للسعد العالى يجعل نغمة النداعى التي تخرج من الوعى واللاوعى طبقات من الأحزان والذكريات والألام أشد تعقيدا.

فلا يستطيع كاتب موهوب أن يقابل السد العالى على المستوى البنائى في روايته

عالمه الذى يمتلىء بالعرب والقسوة. وهما ليستا ظاهرتين عبثيتين أو مجردتين وإنما تقومان على أسس موضوعية ومحقة من التجربة الشخصية للكاتب ولرفاقه.. وفى العالم الخارجى.

« كان هناك رجل ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء ». وكما يتكلم العمال والقسراء على الأرضة ويستغرقون فى نوم عميق مرهق فى المترو، يتكدسون منهكين معزولين فى مواقع السد العالى، قماما كما يلوح الجنود المقاتلون العائدون، يلوحون بأيديهم دون أن يستجيب لحساسهم أحد. ويعملون فى التفجير والردم والبناء ولكنهم يعودون منهكين الروح والجسد.

« أدرت النظر حولى فرأيت الباحة الفاصلة بين العربتين قد إمتلأت بالعمال الذين إقتعدوا الأرض وأسندوا رؤوسهم إلى الجدار... » ويفتقد المثقفون بالمقابل الاحساس بالأمن والإنتماء، ويتزايد إحساسهم بأنهم فى معظم الأحيان زائدون عن الحاجة « تشك فى الآخر فتجده بدوره يشك فىك » اتخذ هذا فى « تلك الرائحة » شكل الجمل القصيرة المركزه المكشفة التى تتوقف فجأة فتعطى هذا الایحاء بالخشيت والتقطع.. واللامبالاه وانتفاء إستمرار أى شىء، ويعكس الراوى عن نفسه كأنما يحكى عن شخص آخر.

يتحرك فى إطار عالم غارق فى بلاءة قاسية لا ترحم، قوت أمه دون أن يعرف، وموت أبوه غاضبا عليه « هناك شىء ما ضاع وانكسر بينه وبين صديقه ». بينما تضى مادة العالم الجديد فى « نجمة أغسطس » طابعا مغايرا على التركيب اللغوى الذى تضيف إليه الرؤية التاريخية بجانبها العلمى والواقعى طابعا

ثرائرا مليئا بالتفاصيل، الا أنه يحمل أيضا خصائص الرؤية التاريخية.

اننا يلزاه عالم يتقدم مهما يكن الثمن الذى يدفع فى مقابل ذلك، ونحن نترك أيضا فداحة الثمن اذا ما أيقنا بشكل شعورى وموضوعى أن ذلك كله كان يمكن تلافيه.

يستخدم صنع الله ابراهيم فى بنائه لروايته الجديدة شكل السد العالى مباشرة، متقسما مكوناته بشكل يبدو لأول وهلة ميكانيكيا فى مطابقته للمادة والمشاعر الانسانية، ولكننا مع نمو العمل نكتشف أن هذا الشكل هو أكثر عمقا، وتوضح لنا مع تطور العمل تلك العلاقة التى نسجت برقة ومشابرة بين المواد المكونة للسد العالى من حصى ورمل وطى، وبين مكونات النفس الانسانية من ذكريات ومشاعر وورغيات. والسعى الواعى لملاحقة العلمليات الثلاث التى تتم فى بناء السد العالى حفر- تفجير- حقن- بحيث تنعكس على البناء العمارى للرواية، وعلن الايقاع الداخلى لأحداثها الذى تتداخل فيه تجربة الراوى فى رحلته الصحفية المباشرة الى مواقع السد وبلاء الثوبه بكل تفصيلاتها مع الأطراف الثلاثة الأخرى لعالمه الانسانى بتجربته المسجلة والتاريخية، بتجربته المستوحاة والمسجلة.

فالراوى خاض تجربة مباشرة فى الحياة وفى السجن مع شهدى عطية الشافعى ورفاقه، ويظل شهدى ماثلا معبرا عن شهوة تغيير العالم، عن الطموح الأصيل لدى الشيوعيين المصريين لبناء حياة جديدة والإسهام العلمى فى انجاز ماكانت تقوم به ثورة يوليو. ولكن عبثا ظل شهدى يحاول أن يقتنع قتلته أنه لايمكن أن يعادى حكومة تبنى السد العالى.

ومن ناحية أخرى يستدعى الكاتب والرواية

تجربة «مايكل أنجلو» الذي يقف رمزاً لشهرة الابداع، اقتحام الطبيعة «وفك سحر الرخام»، التدمير وإعادة البناء ذلك الذي يتم بالتحديد فى السد العالى.

وإذا كانت أعمال مايكل أنجلو تحمل للفنان وللإنسان جواباً على أسئلة توترته، وعلى احتياجات روحية وذهنية غامضة، فإن بناء السد العالى بما فيه من جهد وفن هو استجابة لاحتياجات روحية ومادية معا باكتشافه الطبيعة وتسخيرها لخدمة الحياة الإنسانية.

ويبقى الطرف الرابع هو رمسيس الذى يقوم الراوية بزيارة معابده فى القسم الثالث من رحلته. ويقوم تاريخه على الجسور الذى لا يحد الى تنظيم العالم، وتنصيب الذات الملكية فوق الواقع الموضوعى سواء على الصخر أو على البشر، وكتابه التاريخ كما كان يتمناه رمسيس لأكما حدث بالفعل. وفى كل الحالات تبقى النغمة التحتية الفنية العميقة هى العذاب البشرى بكل صنوفه وألوانه، التعسف الواقع على الناس من قبل سلطات غاشمة، تعدد أشكالها من رجال الدين الى البوليس، من الجحيم الداخلى الذى يذكيه عالم غير مفهوم، الى الضياع العيشى لنفر من خيرة أبناء جيل يتحرق شوقاً لبناء الحياة. وفى اختيار صنع الله لشكل السد العالى فى بناء روايته مخرج ذكى من مأزق كان مهدداً بأن يقع فيه، وهو التحقيق الصحفى الذى فرضته بداية العمل كرحلة صحفية الى الموقع يكون عليه خلالها أن يهتم بالشخصيات والتفاصيل دون أن يتعمق أيا منها ليقف وحده بطلاً فى مواجهة السد.

تحول السد نفسه الى عمل فنى عبقري بجزيئه الأمامى فى مواجهة الوادى، والحنى فى

مواجهة السردان، ونواته الصماء. وهى بمثابة القلب الحى والتى يقابلها فى العمل القسم الثانى، فإذا كانت النواة الصماء تتكون أصلاً من الطمى الهش ومن بعض المواد المضافة، فإن هذا القسم الذى لابد أنه كتب بعد إتمام القسم الأول والثالث يحمل نفس السمات سواء فى اللغة التى كتب بها، وهى جملة وحيدة طويلة متصلة تتداخل فيها كل العوالم والأحداث والرؤى. أما الشخصيات التاريخية والمعاصرة تسوقها إلينا برفق وحساسية حزينة، فذلك هو القلب «القلب تلك الجوهرة، هشة وعميقة الصلابة فى أن واحد، تحتزن البعيد وتتنبأ، تقتص من الوجدان والجسد أجمل ما فيهما وأرقاه» ونفس القدر يكثف القسم الثانى كلا من القسمين الأول والثالث تكثيفاً مرهقاً للقارئ.

يستمد القسم الأول مادته مباشرة من تفاصيل الرحلة والحياة اليومية بأمانة تسجيلية، توحى كذلك بالطابع التسجيلى للعمل كله. وفى نهاية هذا القسم تواجهنا الملامح الأولى للنواة الصماء مع تمهيد واضح للقسم الثانى «وبدت الذراع اليمنى أطول من اليسرى بوضوح وفى موقع القلب استقرت النواة الصماء وامتدت منها ستارة رأسية صلبة الى قاع النهر وأخرى أفقية تخللت الساعد الأيمن. كان الرمز الذى يشير الى عمليات الحقن يمتد عبر الكتفين والذراعين مروراً بحطة الكهرباء فخططت فى مفكرتى رسماً تقريبياً له ثم عدت الى مقعدي»

وينتهى هذا القسم كذلك ببداية تعاطفه مع الروسية تانيا، وفى القسم الثالث ترتقى العلاقة ليصبح التوحد الجنسى بينهما وبين الراوية متقابلاً وموازياً لعملية تشكيل

الطبيعية، وصنع النواة الصماء. وفي هذا القسم يصبح شهادي عطية إسما إذ تتجسد كل الحقائق والأشياء بأسمائها في مواجهة التركيبية المعقدة والمجعدة للقسم كله وكمحاوله لموازنتها فحيث يمتزج العلم والشعر يصل العقل والروح لأقصى أشكال تكاملهما ورياضتهما المشتركة. وهنا تصبح التفاصيل الدقيقة للعمليات العلمية والآلية ذات أبعاد إنسانية وتكف عن كونها مجرد تفصيلات عابرة.

وفي القسم الثالث حيث توشك رحلة الراوية على الانتهاء، ويتعدد شيئا فشيئا ماديا ووجدانيا عن موقع السد تعد أجزاء هذا القسم تنازليا أى تبدأ من ٤-٣-١ حين يستقل البخارة العائدة. ولكن في هذا القسم نفسه تتداخل بشكل مختزل الحركات الثلاث الرئيسية في العمل، وتمتد الأقواس والتقطيعات أساسا في ذكريات الطفولة السعيدة للراوية، مع مقتطفات من حياة رمسيس وقصة بناء معابده. لتصبح المقابلة هنا بين الوجه الطازج والبرئ للحقيقة الانسانية وبين سطوة السلطة وقدرتها على القهر وتزوير هذه الحقائق كلها. ويستعير هذا القسم الشكل الكلي للرواية لأن أحداثه تقع في بلاد النوبة حيث تقوم عملية مشابهة لبناء السد العالي وهي انقاذ المعابد وإعادة زرعها وترميمها

ان بعض سر خصوصية هذا العالم على بساطته هو أن الأشياء والأحداث لا تفسر معا وفي خط مستقيم وإنما تتداخل جميعا وتتصارع، المأساوي والمفرح، البناء والتدمير، ويستقط التداعى الفواصل القائمة بين لغة الحديث اليومي بتفاصيله الكثيرة، ولغة القلب والوجدان بأشواقه وذكرياته العميقة، ولغة الفن يسحره وخصوصيته

ويمكن سر البطل الراوية، والبطل السد في تداخل هذين العنصرين وصراعهما، الهدم والبناء.

لم يكن بناء السد العالي قضية مجردة معزولة عن القضايا والعلاقات الاجتماعية والسياسية القائمة، وإنما طرح من خلاله عدة قضايا هامة وتوقف عند نقطة جوهرية كان لابد لكاتب مثل «صنع الله» بتجربته وتاريخه واختياره الفكرى والسياسى أن يتوقف عندها ، ويقدمها في صياغة ومجموعة من العلاقات والأهنية تبرز فيها كمسألة جوهرية وتبث رسالتها عبر مجموعة من الدلالات وطرق انتاجها، ألا وهى العلاقة بين البناء وقضية الديمقراطية والسلطة.

فصنع الله ينتمى الى هؤلاء الذين جردوا من إمكانياتهم ووضعوا خلف أسوار السجون عرضة للعباد والعزلة ، ولأنه يعرف كما عرف «مايكل أنجلو» من قبل أن موضوعه الأول سوف يأتى من داخله هو. وفي داخله لم يكن يستطيع أن يتخلص من ذلك الاحساس بالخطر والملاحقة، وبأن ثمة شيئا مفاجئا يمكن أن يقع بغتة، تماما كما حل بالمدينة بباء غير معروف الهوية راح ضحيته عشرات الناس. وكانت ملاحقته حقيقة سواء في الماضى أم في الحاضر. وهو لا يحيل الكدمات النفسية والروحانية في عالم الرواية الى أشياء غامضة أو بعيدة، ففى قلب العمل كان هو بحبه وحماسته عرضة للمطاردة والشك، فى إثره المباحث، وفى ذاكرته القرينة «اثار الجدرى والجسد الفارع الضخم يذكران به، ومحاضرات الاشتراكية أيضا، سوى أن الوجه كان يفيض حيوية، وأنه ترقد على عبيدية الانجليز، وخير بين أوروبا والجحيم ، فسارتضى الجحيم.



تجرى عملية بناء السد ومحاولة استئناس العالم الخارجي الشاسع الذي يوجد مستقلا عنا، ويوجد رغم آلا منا، ولكنه لا يتشكل أو يتحول دون الجهد البشرى.

كانت المحنة الحقيقية التي واجهها هؤلاء التقدميون تكمن فى أن السلطة التي ألحقت بهم الضربات تلو الأخرى بضاوئة ووحشية لم تكن سلطة معادية موضوعيا، فخرجوا من السجون ليجدوا أن الكثير من أحلامهم أصبحت حقائق ولكن «لم تكن الضربة الحية تسمح بترف الخطأ والتصحيح، فلم يكن يوسعه أن يعيد لصق أجزاء محطمة... ذلك هو سر الجحيم العام... الذى يوحى بأن هناك خلا ما فى نظام الكون يهتز امامه كل يقين» فلقد أصبح العجز هو الشئ الوحيد البقيد فى عالم تسوده القوضى...»

ثمة لعبة تتم بدوننا وعليه «فليس شرب الأصدقاء» نخب المقاولين حكام المستقبل وعلى أى حال لم تكن هذه نبوءة مخمور ولم يطل الزمان بذلك المستقبل تقدم هذه الرواية خبرة ثمينة ونموذجا ملهما للروائيين الجدد الباحثين عن حلول غير

واستقبل الليمان أول نزيل من نوعه قيدت السلاسل الحديدية قدميه بأمر من الملك، وانحنى بين عتاة القتلة والمجرمين يكسر الصخر، الفك صلب عريض، والأنف تصنع معه خطين حادين، وقامت الثورة وذهب الملك ولكن مجرمى الأمس هم أيضا مجرمو اليوم، وغندما خرج فرضوا عليه أن يبقى حبس منزله من غروب الشمس حتى شروقها، ثم جاءه فى الفجر، اليوم أول، والشهر يناير، والعام تسع وخمسون وإنطلقت السيارة السوداء فى شوارع المدينة النائمة التى نسى كيف تهدو فى الليل واقتادوه واجما حائرا من سجن الى آخر. وتفجر العنف من الفرات الى النيل يمثل مالم يتفجر من قبل، ففسحلوا الأجسام العارية فى الموصل، وأذابرا اللحم والعظام بالأحماض فى دمشق، ومن فوق ماأذن القاهرة طالبرا بالدماء...»

والعنف الذى يمارس ضد البشر هو العنف فى كل مكان وزمان، وكان وجه مريم الذى نحته مايكل انجلو يحمل سؤالا ياتسا «من أجل أى شئ كل هذا» أما ادراكه لهذا القدر من الخراب والعيشية فلم يصرف انتباهه عن الشئ: الجوهرى، فرغم كل التضحيات والآلام

(٥) الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن رشد- بيروت

١٩٨٠-ص٣٢٢ شهادة محمد شكرى

(٦) بينى العيد، فى معرفة النص، دار الأفاق الجديدة،

بيروت ١٩٨٣ ص ٦٢-٦٣

(7) JAMESON Jbid, p.11

(٨) عبد الله العروى، الايديولوجية العربية، دار

الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٠ ص ٢٨٥

(٩) د. فؤاد مرسى، الرأسمالية تجدد نفسها، سلسلة

عالم المعرفة ١٤٧ الكويت، مارس ١٩٩٠ ص ٤٨٧

(١٠) ملحوظة: الجزء الخاص بنقد نجمة أغسطس منقول

باختصار من مقال للكاتبة فى مجلة الطليعة أكتوبر ١٩٧٥

ص ١٦٨-١٧٢

(١١) عبد الله العروى، الايديولوجية العربية، دار

الحقيقة للطباعة والنشر بيروت، ١٩٧٠ ص ٢٧٥



تقليدية لمسألة الشكل، قاعدتها الأسامية رؤية العالم الموضوعى فى كليته وتناقضاته ومايقدمه من ملايين التفاصيل التى تنتج عبر تشابكاتها الدلالات التى إن لم يفرضها إختيار الكاتب وموقفه سوف تتخلق من طبيعة المادة الواقعية الموضوعية نفسها.

كسأنت تجبرية «صنع الله ابراهيم» التى أسفرت عن نقله كيفية فى شكل الرواية الذى يتطور لانتاج الدلالة الجديدة فى إرتباط وثيق باختيار الكاتب ورؤيته للعالم بنت جهد كبير إضافة للموقف والاختيار السياسى التقدمى، لتكون ردا على قول العروى:

«ماهو الشيء الروائى فى مجتمعاتنا؟ مامن أحد حلم بعد عندنا، برواية كلية، شاملة، موضوعية أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفصح مكانا لتعيش فيها الأساليب والأنواع المختلفة كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا...» (١١)

صحيح ان نجمة أغسطس هى رد أولى لكنه ذلك النوع من الرد الذى يفتح طرقا جديدة فى عالم يتغير بسرعة عاصفة تتطلب المبادرات الخلاقة لا إنتظار الالهام.

هوامش

(١) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة- دراسة

نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم، دار المستقبل

العربى- القاهرة ١٩٨٥ ص٧

٧- المصدر السابق ص٩

(٣) ضرورة الفن- إرنست فيشر ترجمة أسعد حلم،

عرض غير منشور لغادة شرارة.

(4) FREDRIC JAMESON,

دراسة
الواقعية السحرية
فى أدب أمريكا اللاتينية
(تطور الشكل الفنى للرواية)
أ - تورتريان
ترجمة: د. أنور محمد ابراهيم

«اللاشكل» وانها تتأصل من أجل البقاء
لتحتفظ بمكانها تحت شمس اهتمام القارىء.

لقد اتخذ ظهور الشكلية الجديدة
ONE FORMALISME
فى نهاية الستينات ومطلع السبعينات فى
عدد من بلدان الغرب (فرنسا، إيطاليا، ألمانيا
الاتحادية) طابعا عديدا حتى ان الحديث كان

ترى هل يتطور الشكل الفنى للرواية فى
الوقت الحاضر؟ يبدو أن الجدل الذى احتدم منذ
بضع سنين خلت حول موت الرواية قد آن له ان
يخمد. ولا يعنى هذا الأمر، فى الحقيقة، سوى
الاعتراف (وإن كان لا يعنى لدى الكثيرين من
النقاد فى الغرب الا مجرد الاقتراض) بأن
الرواية لاتزال تقاوم حتى الآن تيارات

نشرت فى مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية نوفمبر ١٩٧٩. وأ. تورتريان من النقاد
السوفييت المعاصرين، وله دراسات عديدة فى أدب أمريكا اللاتينية. والأرقام
المثبتة فوق الاستشهادات تشير الى المراجع الموجودة فى نهاية المقال. (المترجم)

فى المعنى الثانى الاكثر تحديدا) تختلف فيما بينهما اختلافاً بينا من ناحية الموضوع والأسلوب بخلاف ما هو شائع.

الرواية الأمريكية اللاتينية ذات فرعين: احدهما «رىقى» والاخر «مدنى» ثمة روايات بطلها جماعة شعبية وروايات يقف الفرد فى مركزها متعزلاً. فاذا كان هناك روائيون من أمثال جابريل جارسيا ماركيز وجوان جيما اينز رواز وخوان رولفو وغيرهم، بدءاً من معاصريهم الأقدم ميغل أنخيل، استورياس وجورجى أسادو، يجسدون فى أعمالهم النشاط الابداعى الخارق لوعى الشعب، فان خوليو كورتاسر وخوان كارلوس أونيتى وخوسية دونوسو وكثيرين غيرهم يسبرون اغوار وعى الفرد اليائس الذى انفصل عن الجماهير ويبحثون خاصية هذا الوعى المرتد عن الواقع ثم يصنعونه فى شكل اسطورى، واذا كان كتاب آخرون مثل آليخو كارنتيسيه وأوجستو روا باصطوس وماريو فارجاس ليوسا وميجيل أوتيرو سيلفا يسعون لفهم التاريخ وتعميم حركته ويعرضون الواقع المعاصر كجزء من العملية التاريخية، فان اونيتى، وكورتاسر الى حد ما، يرصدان الانسان المعاصر فى تلك اللحظات التى يكون فيها فى اقصى درجات الاغتراب، مبعداً عن الزمان التاريخى، يرتجف فى وحدته، تماماً كسمكة اخرجت من النهر والقى بها لترتجف على الرمال. واذا كان ماريو فارجاس ليوسا يعترف بأنه لا يحتمل قراءة القصة الخيالية وانّ الشئ الوحيد الذى يشد انتباهه هو الواقع الفظ للحياة، فان الموضوع الخيالى والفرضية الخيالية هى الاداة المفضلة لدراسة الواقع عند خوليو كورتاسر.

يدور آنذاك اتعن تطور الشكل الفنى، وانما حول ما إذا كان مفهوم العمل الفنى فى الأدب الغربى قد بقى على خاله تماماً من ناحية الشكل. وعلى هذا فقد حاولت الطليعية الجديدة NEOAVANT-GARDISME استبدال كل أنواع الاشكال المتأخرة بنص ليست له مواصفات شكلية وذلك باستخدام مقاطع غير كاملة فى مجرى الحديث بصورة جوهرية.

وعلى آية حال فلدينا - قرا - رباحين- الأسس لاعتبار الرواية الواقعية فى الغرب لاتزال تدافع عن وجودها فضلاً عن كونها تزداد صلابه بل وتتقدم نحو الامام مكتسبة مواقع فنية جديدة. وواحد من أهم هذه الأسس هو ما تقدمه لنا تجربة الرواية فى أمريكا اللاتينية وهى تجربة غنية بانجازاتها الخلاقة التى لا جدال فيها على مستوى العالم اجمع.

يستخدم مفهوم «الرواية فى أمريكا اللاتينية» فى الوقت الحاضر بطريقتين ومعنيين يتطابقان جزئياً فقط، فمن ناحية هناك التحديد القائم على الدلالة الاقليمية، أى الذى تنضوى تحته كل الروايات التى صدرت ولا تزال فى بلدان أمريكا اللاتينية، وهنا كما فى أى اقليم من أى قارة، تتعدد المدارس وتنبأين أجيال الكتاب وتختلف أنواع الرواية فيما بينها اختلافاً كبيراً، من ناحية اخرى فان مصطلح «الرواية الأمريكية اللاتينية»، كتأعاده، (وأحياناً باضافة صفة «الجديدة») (١) يستخدم دون أدنى تحفظات لا للدلالة على كل روايات أمريكا اللاتينية، وانما للإشارة فقط الى تلك التى تجمعها وحدة استطيقية ما، أى هدف فنى واحد اذا جاز القول، على ان الرواية الأمريكية اللاتينية (وسوف اقوم باستخدام هذا المصطلح فيما بعد

التي ولدت وتغذى الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة.

على أن هذه المحصلة جاءت في زمن تاريخي محدد، في سياق الحركة الشاملة للتاريخ وفي سياق تاريخ الثقافة الفنية/ وعلى الرغم من أن كتاب أمريكا اللاتينية يتأملون في أشكال الزمن التاريخي الكبير ويبحثون ويحددون موضعهم ومكانهم في حركة فن الكلمة، فأنهم لا يألون جهدا في تتبع بحوث معاصريهم، ولهذا فعلينا ونحن نتعرض لتوضيح العلاقات التوليدية والروابط التصنيفية للأثار الأدبية في الماضي ألا نغفل أمرا لاجدال فيه موداه أنه إذا كان هناك تقارب داخلي كبير لكثير من تلك الآثار فإن الرواية الأمريكية اللاتينية لا تتشابه إطلاقا من ناحية الشكل مع هذه، الأعمال وهذا الاختلاف وهذه الاستقلالية في الشكل امر متعمد ومقصود.

وقد اشار عديد من النقاد الذين تناولوا الرواية الأمريكية اللاتينية الى أمر مشترك يبدو للوهلة الأولى متناقضا، ويعرف خوليو أورتيجا (٣) هذا التناقض بقوله: «ان بناء هذه الروايات يقوم في الأساس على التقطيع FRAGMENTATION ولكنه يستهدف الكلية TATILISATION. إن الفنان يجرى الواقع، يفعل ذلك وهو يعلم مقدما ان هدفه هو إعادة بنائه من جديد وضم هذه الجزئيات في كيان عضوي واحد. ويفسر ناقد آخر (٤) هذه العملية بقوله «بعد تجريد كل عنصر على حدة من الناحية الاستطيقية تأخذ الرواية في التسايف بنائيا وتنظم الفوضى في رؤية واضحة».

هل يمكن ايجاد مسير لهذه الطريقة؟ ان الروايات الرائعة تتحدث بنفسها، ولكن لنجرب

على أن الهدف المشترك الواضح والبدهي أمام القراء والنقاد والكتاب انفسهم يرتفع فوق الحواجز والحدود. فوحدة المقاصد الفنية والهدف المشترك يظهران على وجه الخصوص في المجدية المميزة التي ينتمى اليها كتاب أمريكا اللاتينية من أجل اعداد اشكال قصصية جديدة وفي تناولهم، عموما، لمشكلة الشكل الفني في الادب. ويتضح من تجرية كتاب أمريكا اللاتينية الابداعية وكذلك من العديد من تصريحاتهم الاعراض التام عن المذهب الشكلي FORMALISME مع الايمان العميق بما يجب أن تحويه الوسائل الشكلية من مضمون. وقد حالف احد النقاد (٥) التوفيق حين اطلق على انتاج ماريو فارغاس ليوسا اسم «الحوار بين الواقع والتقنية الروائية». وتنطبق هذه التسمية أيضا على كتاب الرواية الاخرين في أمريكا اللاتينية. إن الشكل الروائي في انتاج هؤلاء، الكتاب غير تقليدي وغير مباشر بصورة ساذجة كما أنه ليس محايدا إلى حد يجعله غير ملحوظ. انه فعال إلى درجة التحدي، مستقل، يدوي صوته داخل العالم الفني بكل ثقة ولكنه لا يعطو مطلقا على صوت الواقع، بل على العكس فامتزاج هذين الصوتين يتولد عنه مضمون الوحدة الفنية.

إن تشكل وعي مواطني أمريكا اللاتينية كوحدة اثوثقافية اصيلة وجديدة يتحول إلى قوة فعالة للعملية التاريخية وضرورة اختيار طريق التطور الاجتماعي (لمعت خبرة الثورة الكوبية هنا دورا كبيرا) والحاجة لفهم من أين جاءت هذه القوة (التي لم تعط بمسند كل امكاناتها) وإلى أين تتجه، تمثل جميعها الترية

منجزات الحضارة. يصف أحد النقاد (٦) الواقع الذي تعيشه القارة بأنه «مزيج من سفر الرومان واليوتوبيا الخيالية».

يواصل فارجاس ليوسا حديثه قائلا: «... يجب علينا ان نسمى للتعبير عن حياتنا بطريقة شمولية ما دون ان تضيق الواقع او تقدمه منقوصا وانما نحاول ان نحيط به من كل جوانبه» (٧). هكذا يسمى هؤلاء الكتاب لتقديم الواقع تاما غير منقوص، دون اخفاء ما به من تنوعات واعوجاج، أى نقل الفوضى الى الرواية حتى تنتصر فكرة الكاتب وأرادته الفنية امام عين قارئة.

من أجل ان يتحقق هذا الانتصار، يلزم الكاتب لغة فنية جديدة وأسلوب خاص فى القصة، وهذه تستلزم حتما التجريب. والدخول فى التجريب امر يتم برعى تام ويستهدف اغراضا محددة.

يقول جابريل جارسيا ماركيز: «أعتقد انه يلزمنا البحث فى مجالى اللغة والاشكال الروائية. هذا اذا ما اردنا ان يصبح الواقع الخيالى لأمريكا اللاتينية جزءا من اعمالنا» (٨). وقد اشار النقاد ايضا مرارا الى ما فى هذه الابحاث من وعى واطلقوا عليها شتى الاسماء، فمنهم من رأى فيها «نقدا ذاتيا» بينما رأى فيها آخر «تساؤلا ذاتيا» وثالث «اعادة نقد للعناصر الرئيسية للرواية كلها فى الماضى»... الى آخره....

على اننا يجب ان نعلن فسورا وبحزم ان الاستفادة من خبرة بعض العناصر MOTIF واستخدامها، (أو وسوف انجزها هنا فاستخدم كلمة محققة وهى اسلوب*)، كان يعتمد دائما على خلفية واضحة ومعلنة اكثر من مرة:

طرح هذا السؤال بطريقة اخرى. ما الذى يدفع الكتاب الى هذه الطريقة؟

هناك اجابة واحدة ممكنة، ألا وهى الواقع الذى تعيشه أمريكا اللاتينية بصراعاتها المأساوية. لقد فتحت الفوضى الاجتماعية عيون الفنان فرأى ان ثقافته لم تتشكل بعد ولم تصبح لها تقاليدها، وكان على هذا الفنان ان يستوضح معالم هذه الفوضى وان ينظمها ويعيد صياغتها بخياله الابداعى.

يعكس فارجاس ليوسا عن قوة الدافع الذى تملكه لكثابة روايته «البيت الاخضر»، التى كانت وراء رحلته مع احدى البعثات الاثنوجرافية الى احراش نهر الامازون قائلا: «لقد هزتنى هذه الرحلة هزا عنيفا واستطيع ان اقول: انها فتحت عيوني على التناقضات البشعة فى واقعنا. لقد عرفت انه على بعد ساعتين بالطائرة من ليما، المدينة التى يمكنها ان تنافس اكثر عواصم العالم تحضرا، لايزال العصر الحجري موجودا، كما لا تزال هناك بربرية ما قبل التاريخ والعنف الوحشى السافر الذى لا يمكن تخيله» (٩). وليس كتاب أمريكا اللاتينية الآخرون بحاجة للاشتراك فى مثل هذه البعثات، فالتناقضات الشديدة والعنف السافر والقسوة التى لا يمكن تخيلها تنتظرهم فى شوارع بيونس ايرس، وفى ملفات الاحداث السياسية، وباختصار، فى حياتهم اليومية. الى جانب كل هذا، تنتصب كل من الطبيعة البدائية بجمالها الحارق والقدرة الهائلة للالسان والصمود الجبار للأجيال العديدة التى حافظت على الفن الشعبى، والقدرات الخيالية لكاتب أمريكا اللاتينية على استيعاب وتطوير كل



للرواية الأمريكية اللاتينية طريقها الخاص الذي لا يضيع وسط متاهات الطليعية الأوروبية. يتحدث كاتب باراجواري البارز أوجستو روباياطوس بكل ثقة في مقاله «شكل وأفاق النشر المعاصر في أمريكا اللاتينية»: «لقد استطاع أكثر كتابنا موهبة أن يتخطوا دون أي مجهود الحدود الضيقة للבלغة... وهم يعون جيدا أن كل هذا التجديد التصبيري لن تكون له أية قيمة إذا لم نتوغل بشكل اعشق في المصير الإنساني» (٢).

ان الاختلاف الجذري والجوهري للرواية الأمريكية اللاتينية عن أي من الاتجاهات التحديثية بأشكالها المختلفة - MODERNIS ME بما فيها «الرواية الجديدة» و«الرواية الجديدة الجديدة» يمكن إيجازه فيما يلي: أن الكتاب اصحاب الاتجاه التحديثي، وخاصة الجدد منهم وكتاب الطليعية الجديدة، ينطلقون جميعهم من الرأي القائل بأن الانعكاس التام

لواقع في الفن امر أكثر من مستحيل وأن المعطيات التي يتناولها الفنان المعاصر ليست سوى شظايا من الواقع لا يمكن اجراء تجارب عليها وخاصة ان هذه الشظايا لاتنصهر في سبيكة واحدة على أية حال. في الوقت نفسه فالروائي في أمريكا اللاتينية على ثقة في امكانية بل وضرورة الوصول الى المركب -SYR THESIS. وهو مقتنع بقدرته على اقامة العالم من الشظايا الذاتية والموضوعية، التاريخية والاسطورية، الجماعية والفردية، الواقعية والخيالية للوعي. يتحد كل هذا وينصهر في سبيكة واحدة وينفذ كل عنصر في الآخر ويفسر بعضه بعضا، فقط يجب العثور على

*على سبيل المثال: استخدم كورتاسر في رواية «المكاسب» المقولة الوجودية «الموقف الحاد» واستخدم اونيتي في رواية «حياة قصيرة» مقولة وجودية أخرى هي «الاختصار» وفي رواية أخرى لكورتاسر وهي «اللعب بالكلاسيكيين» استخدم الكاتب الاستعارات السريالية والحوار الذي يذكرنا بمسرح العبث.

القصصى الذى يستمد مادته من اللواقح الخي (٧) أما التكتيك فمتعدد وفيه متسع: هناك طرق محببة طبقت مرارا وهناك، فى الاعمال الاخيرة، طرق جديدة تماما.

أما اسلوب «ماريو فارجاس ليوسا» المفضل فى كتابه الرواية فيسمى «بالاوانى المستطرفة» وهذا الاسلوب اقرب مايكون لتركيب المشاهد فى السينما MONTAGE وقد اطلق عليه احد النقاد اسم الاسلوب «الايزنشتاينى»* فالكاتب يقوم بتقسيم المشهد وتجزئته حتى يصل به احيانا الى مجرد جملة واحدة ثم يبدأ فى تركيب هذه الاجزاء على التوالى مع مقاطع من المشاهد الاخرى حيث يؤدى الادوار اشخاص اخرون، وهنا تتحول اماننا المواقف المنفصلة عن بعضها البعض فى الزمان والمكان الى مواقف مترامنة كما لو كانت عناصر لحدث واحد.

بطبيعة الحال فالتعامل الارادى مع عنصر الزمان، كل النقطات الزمنية تكثيف، مد، استرجاع، استباق، كلها عناصر تم صقلها فى روايات القرن التاسع عشر، الا ان «ماريو فارجاس ليوسا» يدفع هذا «العنف» الفنى فى استخدام الزمن الى حد معلوم: انه يقطع الزمن ويعيد خلطه كطباخ ماهر. ترى ماهو الهدف وراء هذا الهوى لجامع الغريب للكاتب؟

يشير الناقد الاسبانى الينوي «هاكيرو

الطريقة والمحور الواضح والتقنية الملائمة. من المعروف ان الغاية لا تبرر الوسيلة على ان الغاية فى المقابل يمكنها ان تصيغ الوسيلة. ولنتعجب مرة اخرى فى هذا الصدد كلمات الناقد الادبى من بيرو «خوليو اورتيجا»: «لقد قامت الرواية الأمريكية اللاتينية على دراسة قضايا الشكل بصورة موسعة، ولكنها هنا تنطلق من نموذج خاص للعالم. نموذج خاص من البشر. ان الرواية الأمريكية اللاتينية ليست فنا من فنون العبث ABSUDE وليست فنا من فنون التقطيع FRAGMENTATION وانما هى فن من فنون التكامل INTEGRATION وعلامة هذا الفن- الترابط... ان قارىء هذه الرواية ليس هو الفرد الذى وجد فى هذا العالم لينتظر اجره فقط، وليس هو الفرد الذى ولد ليظل طوال عمره يعاني من الصدمات النفسى... انه شخص مختلف تماما بمقدوره قراءة الواقع» (٦)

ان الجديد الذى قدمته الرواية فى أمريكا اللاتينية متعدد الجوانب حتى ان مقالة واحدة لا يمكن لها ان تشمل كل دفعة واحدة. ومن هنا يتحتم علينا ان نقدم بعض الأمثلة على هذا الجديد.

يتميز كاتب بيرو «ماريو فارجاس ليوسا» بطريقته الروائية الدقيقة والبناءة فى الوصول الى الشكل وقد أطلق «ماريو» على أحد أعماله النقدية العديدة اسم «استراتيجية الروائى وتكتيكه» (٧) وقد تحدثنا عن مفهوم الاستراتيجية عنده ويمكن ان نكرر كلماته: «ان الهدف الاساسى لأية رواية حقيقية قيمة يكمن فى تجديد الكلمة وفى الخيال

* سرجى ايزنشتاين (١٨٩٨-١٩٤٨): مخرج سينمائى سوفيتى بارز، له اعمال نظرية تركت تأثيرها فى السينما العالمية، اشهر اعماله «الدرعة بوتيكيين»، «الكسندر نيفيسكى»، «البقان الرينب»، يمكن للقارىء الرجوع إلى كتاب سرجى ايزنشتاين. مذكرات مخرج سينمائى «ترجمة انور المشرى. المترجم.



الاستنتاجات، فلا جدال ان اسلوب «الوانى المعاصرة» (١٣) الى «الفوضى الزمانية» على وجه الخصوص كسمة مميزة للرواية المعاصرة. ويرى الناقد ان مغزى وتخصص استخدام هذا الاسلوب يكمن فى ان «الفوضى الزمانية تبدو كما لو كانت تحذيرا مبكرا للقارىء بأن بين يديه رواية حديثة يهتم كاتبها اهتماما كبيرا بنائها القصصى. ولا ادل من الاهتمام البالغ بالشكل من هذه الفوضى. وعلى هذا فالمغزى الوحيد هنا هو الاهتمام بالبناء وابعاده وتقديم شكل مغرغ من المضمون. وقد ساعدت «الرواية الفرنسية الجديدة» فى تقديم المادة «لهاكيرو جويانيس» للوصول الى هذه الاستنتاجات، فكل الامثلة التى ساقها الناقد مأخوذة على وجه التحديد من رصيد REPERTIRE «الرواية الجديدة» فى فرنسا.

جويانيس» فى كتابه «بناء الرواية المعاصرة» (١٣) الى «الفوضى الزمانية» على وجه الخصوص كسمة مميزة للرواية المعاصرة. ويرى الناقد ان مغزى وتخصص استخدام هذا الاسلوب يكمن فى ان «الفوضى الزمانية تبدو كما لو كانت تحذيرا مبكرا للقارىء بأن بين يديه رواية حديثة يهتم كاتبها اهتماما كبيرا بنائها القصصى. ولا ادل من الاهتمام البالغ بالشكل من هذه الفوضى. وعلى هذا فالمغزى الوحيد هنا هو الاهتمام بالبناء وابعاده وتقديم شكل مغرغ من المضمون. وقد ساعدت «الرواية الفرنسية الجديدة» فى تقديم المادة «لهاكيرو جويانيس» للوصول الى هذه الاستنتاجات، فكل الامثلة التى ساقها الناقد مأخوذة على وجه التحديد من رصيد REPERTIRE «الرواية الجديدة» فى فرنسا.

فى رواية «الكابتن بانفاليسون» استخدم مبدأ بنائيا آخر يعد اقرب المبادئ الى نفوس معظم كتاب الرواية فى امريكا اللاتينية. يسميه «فارجاس ليوسا» بتعدد

جويانيس» فى كتابه «بناء الرواية المعاصرة» (١٣) الى «الفوضى الزمانية» على وجه الخصوص كسمة مميزة للرواية المعاصرة. ويرى الناقد ان مغزى وتخصص استخدام هذا الاسلوب يكمن فى ان «الفوضى الزمانية تبدو كما لو كانت تحذيرا مبكرا للقارىء بأن بين يديه رواية حديثة يهتم كاتبها اهتماما كبيرا بنائها القصصى. ولا ادل من الاهتمام البالغ بالشكل من هذه الفوضى. وعلى هذا فالمغزى الوحيد هنا هو الاهتمام بالبناء وابعاده وتقديم شكل مغرغ من المضمون. وقد ساعدت «الرواية الفرنسية الجديدة» فى تقديم المادة «لهاكيرو جويانيس» للوصول الى هذه الاستنتاجات، فكل الامثلة التى ساقها الناقد مأخوذة على وجه التحديد من رصيد REPERTIRE «الرواية الجديدة» فى فرنسا.

من المستحيل اتخاذه روايات «ماريو فارجاس ليوسا» مثالا لتأكيد هذه

ان التناقض بين الحياة وبين محولات
الرؤى. الخيالية أصبح واحدا من أكثر
الوسائل. النهائية المفضلة فى ادب
أمريكا اللاتينية.

فى روايات الكاتب الروائى الأرجنتينى
المهروب «مانويل بويج» نجد أن البيئة
والمعاناة لدى أبطال رواياته من سكان المدن
الصغيرة فى الاقاليم أو فى المياني الشاهقة فى
«وينيس ايرس» تظل لها اشكال مختلفة من
الاساطير الحديثة: مثلا إعادة صياغة لبعض
الافلام التجارية والتحقيقات الصحفية عن
مباريات كرة القدم ولقصول من الروايات
«النسائية» أو كما يسمونها هناك «الروايات
الوردية»، وكذلك من أعمدة الاجتماعيات
التي تكتظ بها المجالات المصورة الى آخره. ان
هذا يرسم صورا مكثفة لما يمكن ان نسميه نماذج
للحياة النفسية وتلك «الموديلات» التي
تسترشد بها الشخصيات الروائية، بوى أو بلا
وعى، وهذه الروايات قد بنيت (من حيث
الشكل فقط) وفقا لقواعد الروايات الرخيصة
التي تلقى رواجاً دائماً.

اما «خوليو كورتاسر» فقد وضع
نموذجاً فنياً يختلف تمام الاختلاف. فمنذ
الخطوات الأولى له على طريق الابداع اخذت
بجامعه مشكلة السرد على مستويين فبحث
واستحدث طرقاً عضوية لدمج الطبيعي مع ما
وراء الطبيعي (إذا جاز التعبير)، اليومي
والعادي بالفلسفى التجريدى. لقد استعرض
كورتاسر أكثر من مرة هذه البحوث على لسانه
تارة وعلى لسان ابطاله تارة أخرى.

فى المقطع الأول لرواية «كورتاسر» الأولى
«المكاسب» يتحدث أحد الابطال قائلاً:
«يجب دراسة كل شيء، كل حقيقة

الاصوات. يقول «ليوسا»: منذ البداية..
استمعت الى هذه القصة كحديث
تشارك فيه اصوات عديدة ويقاطع
الابطال خلاله بعضهم البعض دون أية
فقرات انعقالية أو استطرادات
وصفية... استطع ان اقول اننى قد
تصورت كل هذا على انه ديالوج
متعدد، نسيج من مجموعة اصوات
تتداخل مع بعضها البعض أو تتعاقد
عن بعضها، تتجاذب أو
تتنافر...» (١٥)

هنا يجب ان الانهم تعدد الاصوات بمعنا
الحرفى: فالى جانب اصوات الابطال هناك
اصوات الجماعات والفئات الاجتماعية، وأخرى
تمثل النظم الايديولوجية بل واصوات تمثل
عصوراً باكملها، وغالباً ما نجد مثل هذه
الاصوات موجودة فى النص على صورة اشياء:
كالوثائق مثلاً أو فى الإشارة الى الاعمال
الادبية أو الايديولوجية فى اصولها، أو بصورة
مجازية أو مقيدة.

فى رواية «فارجاس ليوسا» «العمة
خوليا» وكاتب السيناريو (١٩٧٧)
تأخذ الرواية شكل السيرة الذاتية ويتم الحكى
على لسان الراوى بينما تتداخل مقاطع من
سيناريوهات المسرحيات الاذاعية التي كتبها
أحد ابطال الرواية، ان هذه المسلسلات الخرافية
الغامضة التي كتبها، كما تدل جميع الشواهد،
شخص مجنون، قد استحوذت بطريقة
مغناطيسية على كل سكان ليما وحقت
لؤلفها نجاحاً كبيراً يصعب على أى كاتب جاد
ان يتصور تحقيق مثيله. ان القصة البسيطة
التي ألفها صغرى شاب يحلم بأن يكون كاتباً
تنضج خيوطها فى ضوء غمامض ومرعب.

من جوانبها المختلفة... انتهى التصور ان ظواهر عديدة لها مقابض.. يجب الامساك بهذه المقابض وجلبها حتى يمكن النفاذ الى عمق الظاهرة، والامساك بمعناه الفهم والاستيعاب والخروج عن الاطر المألوفة.. جوهر الامر عند «كورتاسر» اذن هو استيعاب الحقيقة والخروج عن الاطر المألوفة. من أجل هذا يلجأ الكاتب، في قصصه القصيرة بصفة أساسية، لاستخدام الخيال واحداث الصدام بين الواقع وبين شيء ما يبدو للوهلة الأولى مستحيل الحدوث شيء لا يمكن تفسيره بالمنطق، شيء في ظاهره غير واقعي ولكنه يعبر عن القانون الداخلي الذي يحكم الأشياء بصورة غير محسوسة في مجرى الحياة اليومية العادية. اما في الروايات فيقوم كورتاسر بتشبيد أبنية معقدة يمكنه بفضلها تحقيق مستوى أعلى من فهم الأحداث التي يعرضها، ويصبح عرضه لواجه الحياة اليومية عرضاً يمكن أن نسميه تأملياً. ان سير الأحداث والمواقف ومناقشات الشخصيات تبدو كلها كخطوط ضوئية تخرج من فانوس سحري مجسم STEROPROJECTEUR لتكون كلها صورة متكاملة على السطح المقابل. هذه الخطوط تمثل لمحات من مختلف جوانب الثقافة: الاسطورة، الادب، الموسيقى، التصوير... الى آخره..

«كورتاسر» كاتب يتميز بالموسوعية.. والقارى، يخطر دائماً عندما يسقط خطأ من هذه الخطوط دون أن يحصه أو يتتبع أصوله. ولكننا نشعر دائماً بالحيرة الدافقة للثقافة لدى قرائتنا لرواياته. ان طبقات جبارة من الثقافة ترتفع وتقلب امام أعيننا وتلقى بظلالها على أبسط الأمور اليومية.

فى رواية «المكاسب» يتصرف كورتاسر على نحو يكاد يكون مباشراً، فهو يدخل فى النص تداعيات ثابتة تشبه الصخور القابعة فى اعماق المياه والتي تتحد مسار السفينة، وأحياناً ماتظهر هذه التداعيات على السطح (عبارة مقتبسة من رواية الالهة) «لندستوفسكى»، اشارات متكررة للوحه بيكاسو «عازف الجيتار» ثم ماتلث ان تختفى مرة أخرى تحت الماء مشيرة إلى نفسها باقتباس خفى (قصيدة الملاح العجوز لكولريج)

على ظهر السفينة «مالكولم» تجرى أحداث شبه خيالية تتشابه «عازف الجيتار» الذى رسمه «بيكاسو» واعتبره الكثيرون نموذجاً لا يوللوا. ان هذا التشابه يعد بمثابة مفتاح لفهم القصة الملفة لركاب السفينة «مالكولم»، أولئك الذين ربحوا اليانصيب فكانت جائزتهم رحلة بحرية فاخرة، ليتبين فيما بعد انهم محاطون على سطحها بنظام غامض بل ومهين من المخطورات. لقد رسم «بيكاسو» لوحته «عازف الجيتار» فى المرحلة المسماة «بالكريستالية» وهى المرحلة التى ختمت عصر التكعيبية فى حياة بيكاسو الفنية، عن هذه المرحلة تقول الباحثة السوفيتية «دميتريفا»: «قام بيكاسو برحلة تكتنفها المغاطر فى اتجاه الجانب المجهول من عالم» النماذج البدائية» الافلاطونية، نحو عالم الفكر الأولى للأشياء التى قامت قوة الخيال بتجسيدها. وها قد بدأ تأثير الفكر الخفى للزمن، هاهو الانسان المعاصر المكبل بالالة وبالأشياء اليومية العادية الهلامية يعبر عن شوقه الى البناء الروحي الثابت الذى تنفذ صورته اليه من

جانب التدايعات الثقافية الثابتة والمشهورة، إلا أن الأمر الاصيل هو ما دخل عليها الكاتب من تطوير مفاجى ورطبها بالواقع المعاصر بكل مافيه من اهتمامات يومية، سياسية- واخلاقية. وهكذا فان التقلبات النفسية والعقلية والبحث والاحباط والضياع الاجتماعى والروحى «لأوراسيو اوليفيرا» بطل «اللعب بالكلاسيكيين» نجد لها تفسيراً عند مقارنة بعض الرموز التى يمكن اعتبار «المنذالة»* مركزها جميعاً. ان هذا الرمز مأخوذ من البوذية «واوليفيرا» يرسم ويتخيل دائماً هذا الرسم البسيط الذى يبدو كأنما قد تركز فيه الشغف الشديد الشجاع بالحياة. ان هذا لايعنى أن «اوليفيرا» يسعى للسكينة فى حضن البوذية او الافكار الدينية. ان «المنذالة» فى الرواية محاكاة بزخارف رمزية تابعة، تقوم باظهار مغزاها الاجتماعى الاخلاقى. أن العثور والاحساس بالوجود داخل مركز دائرة «المنذالة» بالنسبة «لأوراسيو اوليفيرا» يعنى العثور على ذاته هو، على مكانه فى الكون بأسره فضلاً عن مكانه فى المجتمع (وهو الأمر الجوهري) من أجل الخلاص من الفردية المرضية التى تبسّط به عن الناس. ان «الحنين إلى الفعل البطولى وحمل الرسالة» هو ما يحدد به الكاتب مايشتمل فى نفس «أوراسيو اوليفيرا» وهناك رمز آخر قريب من «المنذالة» يدخل فى دائرة الافكار التى تطرحها رواية «اللعب بالكلاسيكيين» وهو «ملكة الألف عام» ويتضح هذا الرمز فى ملاحظات إحدى شخصيات الرواية، الكاتب «موريللى»، ثم ينتقل الرمز بعد ذلك ليظهر فى أحداث وتأملات أبطال الرواية الآخرين، تعود «ملكة الألف عام» بظبيعة الحال الى مفردات الانجيل.

خلال وميض الرؤى التى يجتاحه». (١٦) رأى ديمتريفيا يساعد على توضيح التشابه فى الهدف من رواية «المكاسب» ولوحة بيكاسو. ونستطيع ان نضيف ان هذه اللوحة ربما يمكن اعتبارها نموذجاً لكل روايات «كورتاسر» اللاحقة ناهيك عن التى سبقتها ففيها جميعاً نجد التراكيب المتناقضة العرضية والهزلية، الهامة والعامية، كما نجد غير المتناسب فى ضخامته الى جانب غير المتناسب فى صغره. ان اللعب المفزع بالصور المبالغ فى تشويهها GROTESQUE هو جسم يجسد الخيال من خلاله بناء يختفى خلف الاحداث التافهة. إن هذه اللعبة الرهيبة الجذابة تجسرى فى كل من «المكاسب» و«اللعب بالكلاسيكيين» وفى روايتى ٦٢ موديلاً للتجميع» و«مانويل»، ان هذه اللعبة تطرح فيها للمخاطرة أثنى الاشياء وفى مقدمتها الانسان. انها اللعبة التى يموتون فيها بصورة جدية لعبة يخرج المرء منها اما مطحوناً واما متطهراً لحياة جديدة.

ان «كورتاسر» يطرح بواسطة التدايعات فى قصيدة «كولريديج» محصلة التفكير فى الجوانب الشخصية للموقف على ظهر السفينة وعما تقترحه وتعد به كل شخصية من ركاب السفينة. مرة أخرى ترقى قصيدة «كولريديج» عبر النص لتؤكد أن معاناة الفرد لن ترق بها..

يوصل «كورتاسر» بعد ذلك استخدام طريقة توزيع التدايعات الادبية وغيرها من وسائل التذكر كملاحظات على طريق «تعميم المغزى» على أنه فى رواياته التالية «اللعب بالكلاسيكيين» و«٦٢ موديلاً للتجميع» يستخدم وسيلة فلسفية أخرى لفهم الواقع. هنا تصبح الرموز هى المراكز التى تحمل المغزى إلى

العامة، حتى يضمنى له فيما بعد على نحو مفاجئ «طرح» التدايعيات على الحاضر وعلى المشكلات الروحية المعاصرة.

نعود مرة أخرى إلى القضية التى طرحناها على عجل بصدد الابداع الفنى عند «كورتاسر»، واعنى بها، علاقة روائى امريكا اللاتينية بالطليعية الجديدة. كان من الممكن أن يصبح الأمر مشيراً للفراية حقاً لو أن الطليعية الجديدة التى سادت الغرب فى النصف الثانى من الستينيات لم تترك أثرها على امريكا اللاتينية. لقد ظهر هنا أيضاً «غزو» للنص الذى لاهو قصة قصيرة ولا قصة ولا هو تسجيل. (١٧) لقد تطوعت بعض الصحف الادبية ذات النفوذ (مونديو نويفو وبرييرا بلاتا) وعدد من النقاد البارزين (وعلى رأسهم امير رودريجس مونيغال) أن يكونوا دعاة للشكلية الجديدة. وتعالى بعض الصيحات، منها ما اتخذ طابعا عدوانيا ومنها من عبر عن تعاطفه، بالقول على سبيل المثال: «ان الرواية تستخدم الكلمة لايهدف ان تقول شيئا ما عن الواقع غير الادبى بالذات وانما يفرض تحويل الواقع اللغوى للسرد نفسه. ان اللغة هى الواقع الوحيد والنهائى للرواية. انها الوسيلة التى تعد هدفا فى حد ذاتها» (١٨) إلى أخرى. ولهذا جاءت النتائج شحيحة، فلم يسفر الأمر الا عن عمليتين أو ثلاثة يمكن بالكاد ذكرهما، بينما ظهرت واختفت باقى الأعمال كقشاة البحر. حتى رواية «تفجير الجملد» للكاتب الذى أبدع من قبل رواية «موت اورثيموكروس» لم تلق أى نجاح لا عند

ولكن «موريللى» يستخدم المعانى الدنيوية فيها، هنا نجد الاطورة الغائبة عن العصر الذهبى واسطورة الدور اذ التى تستوحى فنانى المكسيك ويبرو الاحيان فى القرن السادس عشر conquistador إلى جانب الطوباوية الفلسفية والاجتماعية. ان «ملكة الألف عام» هى مثل أعلى بدون الأمل فى تحقيقه تفقد الحياة والمجتمع بأكمله ويفقد كل فرد معنى وجوده ويتحول إلى كائن أخرق وتافه. أن «موريللى»، ومن ورائه كل ابطال الرواية، يرفضون باصرار المثال التكنوقراطى «لمملكة الألف عام»، ان هذا الاسقاط المبالغ فيه يشهد لمجتمع الاستهلاك القادم، هو المثال الذى تصوره الدعاية باتقان كهدف للتقدم فى المجتمع الغربى، على انه، حسب حركة الموضوع، يصبح من الواضح أن «أوليفيرا» واصدقا «تطمح» يجدوا بعد ولم يتوصلوا لمثالهم لمملكة الألف عام الخاصة بهم. وانهم -لايزالون فى منتصف الطريق الصعب الملى بالتجارب الروحية المضنية، وانهم لهذا السبب بالذات- كائنات تافهة، مالم يشعروا انهم قد أصبحوا فى مركز «المنذالة»*. هكذا يدخل الرمزان فى سلسلة رمزية واحدة يتركز فيها بحوال البطل وضياعة فى المناقشات وتطرح تأملات الشخصيات فى الموضوعات الفكرية. أن رموز «كورتاسر» هى نقاط الالتقاء بين الفلسفة والحياة اليومية، عقد صغيرة تشد كلا الخيطين داخل السرد. ان هذه الخيوط المشبعة بالمغزى الفلسفى تظهر فى الاحاديث اليومية للشخصيات، تتضح فى رواية «كورتاسر» «٦٢ مسودا للتعجيب» النماذج- الرموز: المدينة المنطق، «قلعة الخفاش»، وهنا ايضا يلجأ الكاتب لاستخدام الذاكرة الثقافية

* المنذالة: رمز الكون عند الهندوس والبوذيين خاصة: دائرة تطرق مربعا وعلى كل من جانبيها رسم إله المترجم

فى امريكا اللاتينية: «كيف يمكن الحديث عنا دون ذكر كورتاسر؟ ان اللعب بالكلاسيكيين قد فتحت الطريق امامنا...» (٣) وبصحيح «نستور سانشيز» منهشاً: «من نحن بدون كورتاسر؟ على ان السؤال الحقيقى هو: من هم فى وجود «كورتاسر»؟ لقد تصوروا أن «اللعب بالكلاسيكيين» قد فتحت امامهم الطريق» وهى فى الحقيقة قد أغلقتها، صحيح أن «اللعب بالكلاسيكيين» معدة تماما لتعرض نموذجاً لاستغراق الفرد فى وعيه الذى يحقق له ذاته باتيان فعل الكلام وتأمل هذه الذات من خلاله. الا ان هذا الوعى غير مبعد عن الواقع وانما يعانیه. ان «اوليفيرا» يفرص فى كل المغامرات اللغوية الممكنة، بل انه يخترع لغة جديدة، الا ان هذه المغامرات اللغوية تصححها المواقف وتعرض للتحليل المحاكمة الأخلاقية.

ان الرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة الكبرى لم تتغل عن مكانها للطليعية الجديدة ولم تتمكن الاخيرة من استغلالها. لقد لاحظت وطورت، على نحو اصيل تماما، كل ما اكتشفت الطليعية الجديدة بأن تتطفل عليه بعد ذلك.

فى عصر الرأسمالية الاحتكارية للدولة، اصبح احتكار وعى الناس واقعا لامجرد اختلاق وضع نقبض للبيوتوبيا. لقد امكن بهارة تطوير أجهزة ووسائل التأثير على العقول، ولهذا لم يعد امر ممارسة نقد اللغة وتحليلها بهدف ابراز الكليشيهات الايديولوجية والمفاهيم الزيفة عن قصد امرا صوريا وانما مسألة ملحة وجزءا لايتجزأ من التحليل النقدي

القرء ولاعند النقاد، والرواية تدور حول «أنا» مايقوم بالقراء مونولوج طويل ورتيب الايقاع إبان تغييره لجلده متحولا إلى اربعة شخصيات وكانت النتيجة غموضا عملا. إما عن روايات الشكليين المسدد المكسيكيين سلفادور اليسوندو وخوليتا كامبوس، فلم يستطع الا ناقد واحد التعاطف معهم بقوله: «يتضح هنا الإعراض العام عن السرد، كما حدث هنا من قبل...» أن عمال هؤلاء الكتاب من رواية وقصص قصيرة تتحدث عن استحالة السرد، عن التمرد ضد البلاغة الأدبية الغابرة» (١٧) وقد استطاع أحد الكتاب الشبان من الأرجنتين، وهو نستور سانشيز، أن يجذب اليه الاهتمام لفترة وجيزة بروايتيه «كلاتا» و«أغنية سيبيريا». وقد اعرض سانشيز- كما اعرب هو نفسه- عن الموضوع والحوار والشخصيات... وتحدث بضمير الكاتب- الشخصية الذى يستغرق فى المغامرة الكلامية من أجل أن يكون هو ذاته فى لحظة تحولها. (١٨) وقد وصف سانشيز الادب بأنه «تعامل الاتسان مع ذاته سواء أكان كاتباً أو قارئاً». أن روايات سانشيز هي ايضا «نصوص» «أى» مونولوجات مقطعة عن عمد لارابط موضوعى اوشئ يستهها، تكاد تكون نموذجاً لوعى الكاتب- الشخصية.

فى الاقتباس التالى من النقاش الذى دار بين «سانشيز» والناقد «خوليو اورتيجا» هناك جملة هامة يمكن اعتبارها مفتاحاً لفهم المصير الصعب الذى آلت اليه الطليعية الجديدة

المعاصر.

لقد قامت «الظلمية الجديدة» باعتبار المشكلات اللغوية مشكلات مطلقة مما أدى إلى انهيار النص في الأدب وإلى اختفاء الشخصية واستبدالها بشئ أقرب ما يكون إلى «الشخصيات اللغوية» ورأى أصحاب هذا الاتجاه أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة للاستعداد وهي أداؤه وأن تفرغها وتحطيمها يؤدي إلى تدمير الواقع الاجتماعي. ومن هنا رفعت مرارا شعارات «الثورة اللغوية»، «الهجوم على اللغة» وتحطيم اللغة» إلى آخره.

تجدر الإشارة هنا أحقا للاحق أن هناك لحظات من التقلب الإبداعي اجتاحت عددا من كتاب أمريكا اللاتينية أيضا، ليس فقط فونتييز وحده بل وكورتاسر نفسه إبان «اللعب بالكلاسيكيين» والا لما عدت تجارب كورتاسر اللغوية اكتشافا بالنسبة لسانشيز. على أن الأمر قد اقتصر فقط على مجرد التقلب والمبالغة فقط من قيمة هذه الاشكالية الجديدة (نعود فنذكر بان «اللعب بالكلاسيكيين» قد صدرت عام ١٩٦٣ مع مطلع ظهور مجلة «تل كل»^{*}، آنذاك لم تكن الشكلية الجديدة في الواقع قد خرجت من معامل التنظير). أن إبداع «كورتاسر» بما في ذلك أفضل رواياته، لا يمكن إدرجه بأي صوره من الصور ضمن الظلمية الجديدة. لقد كانت هناك محاولات في هذا الاتجاه من جانب «أمير رودريجيز مونيهال» الذي كتب يقبول: «أن رواية «اللعب بالكلاسيكيين» تكمن بأكلها في أساسها الإبداعي اللغوي. أن البطل الحقيقي للرواية ليس «أوليفير»- وإنما اللغة، وتضيف موضحين أن الحديث يدور حول لغة التي اخترعت بالكامل داخل المعمل الأدبي. أنها

«الكتابة» بكل معنى هذه الكلمة كما استخدمها «بارت». (١٩١) أن الاخذ بهذا الرأي هو ضرب من المستحيل، أن شخصيات «كورتاسر»، «وأوليفير» على وجه الخصوص، مرسومة بدقة متناهية ولها جميعا طابعها المميز وتركيبها السلوكي أحاسيسها وعلاقتها المحددة بالعالم بما يضيئ عليها أولا وقبل كل شئ صفات «الشخصية» ولا يجعلها مجرد «ذوات لغوية». أن مركز الرواية تشغله الصراعات الاخلاقية بين الناس، ومصادمات هؤلاء الناس بالواقع وبعضهم البعض لا المغامرات الكلامية. أن الإبطال يفكرون كثيرا ويتحدثون أكثر عن اللغة ولكن هذا الحديث يظهر دائما بين سطور الواقع الاجتماعي وفي العلاقة بين المشكلات الفلسفية العامة وبين نظام الكون..

على أية حال فإن «كورتاسر» ينتمي نقديا لخبرته الشخصية، هاهو يتحدث عن عمله في رواية «كتاب مانويل» بقوله: «... عندما بدأت، فكرت: كيف يمكن أن أجعل من اللغة عملا إبداعيا وخاضعا للارادة. وأنا اعتبر، الآن أيضا، أن البحث في هذا الاتجاه هو جزء من الثورة النظرية والعملية، هذا البحث المهدد من جميع النواحي بالركود والتحول إلى عظام رميم. لم أشأ أن أرفض التجديد الملح في الكتابة وبالتالي في القراءة ولكنى على الفور بدأت في إعادة النظر في كوني إذا ما أردت عمل كتاب عن عصرنا وعن «هنا» حيث نعيش، أي عما يحيط بنا بصورة مباشرة فإن

* تل كل / tel/que: جماعة نقدية لها مجلة تحمل نفس الاسم أسسها فيليب سولير في فرنسا عام ١٩٦١ وهي تسعى لربط المنهج الماركسي بالنتج الشكلي. المترجم

يستمر طويلا.. وهى، بشكلها الخارجى الحالى، تماما كالألعاب النارية المبهرة التى من شأنها أن تخفى عن عيوننا الواقع القاسى لغروب نوع أدبى محدد أمام وجه المفهوم الجديد لتحقيق أدبية تقدم للقارئ أكثر الاختيارات حرية لانتقاء نوع القراءة على مستويات مختلفة داخل مكانية النص» (٢٢) بالطبع فإن «خوان جويتيسولو» يضع نفسه فى مصاف حزب المستقبل ولكن ما بهما فى الحالة الراهنة ليس هو تنهوه وإنما ما يطرحه، فهو يفصل، حسب فهمه، الرواية الأمريكية اللاتينية عن كونها تجديدا إبداعيا فى الفن وهو يعترف بوجوده رابطة وثيقة بين الرواية الأمريكية اللاتينية وتقاليد الماضى، التقاليد الكلاسيكية وفنون الرواية الواقعية، وهو فى هذا محق تماما.

يرى بعض فناني أمريكا اللاتينية ضرورة طرح هذه الرابطة على السطح والإشارة إليها صراحة بواسطة عبارات مقتبسة أو غيرها من الاستشهادات، وفى بعض الحالات تتكشف هذه الرابطة عن طريق التدايعيات الخفية أو المصائرة المتوازنة لإبطالهم مع إبطال الروايات الكلاسيكية.

إن رواية «كورتاسر» و«الكاسب» تعرض بالمناسبة النوع الأول فالرواية مقدمة عبارة مقتبسة من الفصل الأول، الجزء الرابع من رواية فيودور «دستافيسكى» «الآلة»:
.... مالى الذى يجب أن يحلله الروائى إذا ما أراد أن يقدم لقائه اشخاصا

من العيب أن ادخل كل شئ فى إطار خطة تجريبية للكتابة، إن هذه الوسائل لاتؤدى إلا إلى تصليب الصلة العميقة مع القراء. إن صياغة قوانين جديدة code للتعبير (ليضع الهنويون هنا المصطلح الدقيق من قاموسهم) يتطلب من القارئ وقتا طويلا مما يدمر الحيوية الدافقة للعمل وهى الامر الوحيد الذى يعطى وجوده مبررا. وقد ادركت، وهذا واحد فقط من اسرار عالم الاتصالات، أننى سوف أستطيع من خلال كتاب مكتبه «افقيا» أن أنقل كل حركات الأفكار «الطويلة»، كل القضايا الملحة».
(٢٠)

لنقارن اعتراف «كورتاسر» بما قاله كاتب يكتب أيضا بالاسبانية انضم فى الاعوام الأخيرة للحركة «الظلمية الجديدة». يقول خوان «جويتيسولو»: «نقول منتهى الوضوح: لا توجد فى العالم الرأسمالى المعاصر أية موضوعات محظورة أو شجاعة، اللغة واللغة فقط هى التى يمكنها أن تكون عملا تخريبيا» (٢١). إن الفسارق فى الاستراتيجية الفنية واضع كل الوضوح.

لم يعد امرا مدهشا إذن أن «خوان جويتيسولو»، الذى تقتبس منه هنا كواحد من دعاة الظلمية الجديدة فى الادب الناطق بالاسبانية يعى جيدا تباينه المبدئى مع كتاب الرواية فى أمريكا اللاتينية، يقول خوان: «... باستطاعتنا أن نعتبر (وهذه مجرد فرضية) أن النجاح المدوى والمفاجئ فى السنوات الأخيرة للرواية الناطقة بالاسبانية ويصوره رئيسية فى أمريكا اللاتينية يشبه أغنية البجعة، أن مغزاها وحيويتها لن

* أغنية البجعة: تعبير يعنى آخر وفى الأغلب اعظم عمل للفنان قبل موته ويرجع اصل التعبير للاعتقاد الشعبى بأن البجعة تغنى أغنية وحيدة فى حياتها قبل الموت. المترجم

ورغم جميع جهودهم الجبارة التي يبذلونها للخروج من العادية والعامة مايتفكرون يرجعون إلى العادية والعامة رجوعا لابرء منه، فان هؤلاء الاشخاص العاديين يكتسبون بذلك صفة النموذج ويصبح لهم مالنموذج من قيمة».

ولهذا السبب ربما قسم مؤلف «المكاسب» ركاب السفينة «مالكولم» الى فريقين اكتسي احدهم إلى الابد صفة العادية والابتدال، أما الآخرون فبالرغم من انهم يبذلون «جهودا جبارة» فانهم ايضا لايملكون اية وسيلة من الوسائل للوصول إلى الاستقلالية والاصالة ، ويصبحون في اخر الامر كائنات بورجوازية تافهة. هنا تتجلى امامنا المقارنة الدائمة لـ«الكولم» ولوحدة بيكاسو» عازف الجيتار» الذي اختفت ملامحة، والمقارنة بين المشتركين في الرحلة البحرية مع الناس الخشبيين الذين ورد ذكرهم في اسطورة «هنود ماى» الذين فقدوا ارواحهم وعقولهم واطاحت الالهة بهم من على وجه الارض. وبعد «دستايفسكى» يختار «كورتاسر»، بفرض البحث الفنى، حادثة التمرد وهى الحادثة التى

«عاديين» تماما، فى سبيل أن يشير اهتمامهم بهم ولو بقدر يسير» أن حلقهم من القصة تماما امر مستحيل. لان هؤلاء الناس العاديين هم فى كل لحظة وفى اكثر الاحوال النسيج الذى لاغنى عنه، والذى عليه تتسلسل وقائع الحياة واحداث الالهام فاذا حذفناهم فائنا نجرد الرواية من صفة الصدق ونحرماها من ميزة الانطباق على الحقيقة».

يقطع «كورتاسر» هذا هطا الاقتباس كما لو كان يدعو القارئ قبل أن يشرع فى قراءة روايته أن يتأمل هذه القضية التى طرحها «دستايفسكى» وأن يأخذ فى الاستعداد لمشاهدة تجربة أخرى لرسم واقع «انسان عادى» يشير «الاهتمام» أى وجهة نظر جديدة تجاه ماسهو «عادى». فاذا ماوصلنا قراءة فكرة «دستايفسكى» فستتضح لنا خطة الموضوع الذى وضعه الكاتب الارجنتينى، كتب «دستايفسكى»: «..حيث يحدث مثلا ان تكون الصفة الاساسية لبعض الاشخاص العاديين هى انهم عاديون على نحو ثابت دائم مستمر، أو انهم

تبذل فيها «جهود جبارة» معتقدين أن هذا العمل هو موقف استثنائي يكتسبون من خلاله صفة «النموذج».

هناك ايضا رابطة خفية أكثر عمقا وخفاء بين «اللعب بالكلاسيكيين» «لكورتاسر» و«مذكرات من العالم السفلي» لستايفسكي كما أشار الناقد السوفيتي زيمسكوف، في التوازي الجلي بين مصائر ابطال «البيت الاخضر» «لفاروجاس ليوسا» و«البحث» لثولستوي»، ولم يكتف الباحث بعرض التشابه فقط وإنما أيضا الاختلاف في التفسير الاخلاقي لمواقف الشخصيات وفي تحديد درجة مسؤوليتهم. (٢٣)

على اننا يجب ألا نفترض ان علاقات روائى امريكا اللاتينية بالواقعية الكلاسيكية تنكشف فقط من خلال المفهوم الضيق «للموضوع» الفكرة، الاشكالية الاخلاقية أو فى الافكار الفلسفية المباشرة للكاتب أو الابطال. ان تأثير الواقعية الكلاسيكية يتخلل كل المجال الفنى. لا توجد هنا أية تناقضات مع ما ذكرناه من قبل فى بداية هذا المقال حول الاصالة غير العادية فى التجديد الشكلى للرواية الامريكية اللاتينية. لا توجد هناك داخل الوعى الابداعى لكتاب امريكا اللاتينية حدوده او حواجز بين اتباع العقاليد أو التجريب، وربما يكون هذا اكثر شئ يفصلهم عن الطليعية الادبية التى تعتبر هذين المبدعين الابداعيين على طرفى نقيض. يؤمن كتاب امريكا اللاتينية الذين يقومون باعداد اشكال قصصية جديدة انهم بذلك يواصلون العديد من التجارب الشكلية التى بدأها

الكلاسيكيون الواقعيون. وهناك فى هذا الصدد أمر بالغ الدلالة وهو كتاب «ماريو فارجاس ليوسا عن «مدام بوفارى» لفلوير» (٢٥) لم يكن هذا الكتاب المفاجأة مجرد كتاب وإنما هو شرح مستفيض يهت فيه «ليوسا» حبه للشخصية وللرواية ثم للمؤلف، هذا الحب الذى أكدته خمسة عشر عاما من القراءة الرؤيئة والدراسة الادبية التاريخية العسقة. ان ابرز ما فى هذا الكتاب هو هذه الومضة الجديدة التى تلعب عندما يعرض «فارجاس ليوسا» للشخصيات والتفاصيل فى رواية فلوير، ان مايومض حقا هو ربط واحدة من ذروات الواقعية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر بالرواية الجديدة فى امريكا اللاتينية. يتحدث «ليوسا» عن اللوحة العامة للعالم عند فلوير، وهى ليست على الاصلاق لوحة يومية عملة خالية من التعبير أو الاحداث إنها صورة عالم رهيب ملئ بالدم والعنف وسواء أكان مسرح الاحداث هو روائى أو يونفيل الراقيتين فان احراض امريكا اللاتينية تتراءى امام أعين «فارجاس ليوسا»... «إن الاعمال الفنية التى لا تتحدث اطلاقا عن العنف لا تهدولى واقعية. ان رواية «مدام بوفارى» مشبعة بالعنف الذى يظهر على مستويات عدة: على المستوى البدنى فى الألم والدم (الجراحة- الغنفرينا- بترساق هيسبوليت- وفاة إيما مسمومة)، وعلى المستوى النفسى: جشع التاجرة ليبرا، انانية وجبن رودولف وليون، واخيرا على المستوى الاجتماعى: الاستغلال والاشغال الشاقة التى تؤدى بالانسان الى وضع حيوان فى قطع (العجوز ليبرا...)» (٢٥) يواصل «ليوسا» مد خطوط رواية فلوير الى المستقبل فهو يربط هوس التملك لدى إيما فى

مابلغة أخرى «حسب تعريف «باختين». ينسب «ليوسا» الى كاتبه المفضل «فلوير» «الثورة الفنية، القضاء على الحد الفاصل بين الراوى- الكاتب والراوى- الشخصية اللذين لم يعجزا ابدا حتى الان داخل جملة واحدة.» (٢٧)

من المعروف ان ميخائيل باختين تتبع «المونولوج الداخلى للكلمة فى الرواية على امتداد تاريخها و«مدام بوفارى»، دون جدل، هى واحدة من المعالم الرئيسية التى اضفت الشرعية على استخدام هذا الحق وبالطبع على موهبة كاتبها.

ان التغير المفاجئ للرواة داخل مقطع واحد واحيانا داخل عبارة واحدة هو المبدأ الذى انتجه «فارجاس ليوسا» فى بناء واحدة من أفضل رواياته وهى «حديث فى الكاتدرائية». اعرض فيه عن الجملة المشددة التى تشير الى لحظات التحول ولكنه وضع خيوطا أخرى فى يد القارئ المراقب مثل النداء وصيغ التصغير والتراكيب النحوية إلى آخره، كما يفاجؤنا النص أكثر من مرة دون سابق انذار بوجود حوارين تقودهما نفس الشخصية (السائق الزنجمي «امبروزيو») مع اثنين آخرين: صاحب المصنع سافالا وابنه، تفصل بين هذه الاحاديث عدة اعوام، يأخذ «امبروزيو» اثنا حديثه مع سافالا الأبن فى تذكر حديثه القديم مع الأب الذى توفي، المهم

نهاية حياتها بالحمى الاستهلاكية فى المجتمع الغربى المعاصر وهو يكشف من خلال مشحورات ايماء بوفارى عن الظاهرة الخيالية للعالم الحديث وهى تحول الاشياء من ادوات وخدمات إلى شخص مسيطر ومدمر وهوى فى ايماء ذاتها مشروعا لبطل نموذجي لواقعنا المعاصر، بطلا متمردا دون خطة أو امل فى النجاح.

يفصل «فارجاس ليوسا» العناصر الفنية العديدة فى رائعة «فلوير» ويبين ارتباطها الوثيق بالتجارب الجديدة فى مجال التقنية القصصية وفى مقدمتها تجارب كتاب امريكا اللاتينية: «الاشياء البشرية والبشر المشيتون، ازدواجية العالم»، «المستويات الزمانية»، «تفسير الراوى» تلك هى مشكلات اسلوب فلوير التى يدرسها الكتاب. عن «المستويات الزمانية» فى روايات «فارجاس ليوسا» فقد نجد اثنا ألفا بالقدر الكافى. لتتوقف عند النقطة الرابعة وهى ذات علاقة مباشرة بالتقنية الروائية لدى كاتب بيرو الكبير.

يفسر «فارجاس ليوسا» استخدام فلوير للجملة المشددة cursive كعلامة خطية على «تغير الراوى والتحول المفاجئ فى وجهة النظر» فهناك جملة واحدة فى «مدام بوفارى» يمكن «ان تطرح الحقيقة من منظورين فى آن واحد، ايجادها لمراقب محايد والاخرى لاحد المشتركين فى الاحداث» (٢٦) ان فكرة تفسير الراوى طبقت من قبل على يد «الير تيبودى» كما لاقت تطورا على نطاق تاريخى اوسع على يد «ميخائيل باختين» ان «فارجاس ليوسا» يكشف على لسان الراوى الكلمة المحايدة أما الجملة المشددة، فى رآية، فانها تؤكد على مايعتنية هذا الخليط: «ادرك لغة

* ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين. ١٨٩٥-١٩٧٥: ناقد ادبى وفنى سوفيتى، له اعمال هامة فى نظرية الرواية، الملحمة والشكل والمخبرون الفنى والفقة. أهم اعماله «مشكلات الابداع الفنى عند داستايفسكى» والطبعة الثالثة، ١٩٧٢. «ابداع فراتسوا رابليه» ١٩١٥. الترجمة

مع الرأسمالي العنيد «سافالا» الذى كان هو نفسه يعضد هذه السلطة ويخشاها فى نفس الوقت، ان كل هذه المقاطع تشكل الهيكل البنائى للرواية.

أن القوضى الظاهرية والظفرات والتحولت الحادة داخل النص تحددها كلها فكرة الكتاب: فيفضلها جميعا يطفى على القارئ الاحساس بوجود شبكة ضخمة من الحفارات التى ينغمس فيها رجال البنوك والعاشرات والوزراء والجلادون المأجورون.

لنعد مرة اخرى لكتاب «فارجاس ليوسا» عن فلوير. ان «ليوسا» يشير الى ان هناك قرنا بأكمله من الزمان يتجادل فيه مفهومان من مفاهيم فلوير: الطبيعى والشكلى ان الكاتب البيرونى «فارجاس ليوسا» يعرض تماما عن هذين النقيضين، انه يأخذ فى القراءة الشكلية لفلوير حتى عصرنا الراهن ويقارن بينها وبين الجساف الذى اصحاب روايات «سوليرز» وحولها الى مجرد «حفيف للكلمات» يرى «ليوسا» «أن الاستخفاف المتزايد بالشخصية لن ينتهى بالضرورة بموت الرواية كما يخشى بعض المعشائين والمثاق، فى اغلب الظن، سيتخذ الامر مسارا عسكيا ناحية بحث البطل الروائى ولكن على اسس اخرى مختلفة.

من السهل ان ترى فى طيات هذا التأكيد ايمان الكاتب برسالة الرواية الامريكية اللاتينية التى تخلق لنفسها اساسا اصيلا لبحث الرواية الواقعية الكبيرة وللحفاظ على قدرة الادب على استيعاب العالم بأكمله واحتوائه فنيا.

لدى الكاتب ان يبدو هذان الحديثان كما لو كانا متطابقين ولكن دون اندماج كلى بينهما بأى حال من الاحوال لاختلاف الاقاف الموضوعية بينهما تماما. فى حديثه مع الاب، يعترف «امبروزيو» لسيدته عن الحقائق القبيحة فى ماضية: العمل فى البوليس السرى، الاشتراكية فى اعمال الابتزاز ضد اصحاب بيوت الدعارة الى آخره، وهى الأعمال التى يحاول «امبروزيو» ان يخفيها الان وهو يتحدث مع سيده الجديد. الا ان سافالا الابن يستشعر التحفظ فى حديث «امبروزيو» ويخمن الاسرار المخجلة بل الاجرامية ويعمل على استخلاصها. ولكن امبروزيو يخفى فى كلا الحديثين أهم اسراره وهو الجريمة التى ارتكبها، ان تغير الرواية فى هذه المقاطع من الرواية يتم على نحو غير عادى، فالرواية ليسوا اناسا مختلفين بل هم جميعا شخص واحد ولكنهم يتغيرون بتغيرها فى لحظات وفى مواقف مختلفة. ان اسلوب المخاطبة الذى يتبعه «امبروزيو» هو فقط الذى يميز بين الحديثين، ففى حديثه الى «سافالا» الاب يستخدم لفظ الاحترام «دون»، أما فى حديثه الى سافالا الابن فتطفى عليه عندئذ ذاكرته القديمة فيناديه «نينيو» وهو اللفظ الذى ينادى به الخدم اطفال سادتهم.

فى رواية «فارجاس ليوسا» «حديث فى الكاتدرائية» يهدف الكاتب كما ورد على لسانه، الى عرض كيف يقود القمع السياسى الى «نشر الدناة والخساسة فى مختلف المستويات الاجتماعية» (٢٨). ان المقاطع التى تظهر فيها الاحاديث «المشتركة» بتوترها المضاعف الذى يظهر فى الاسرار القذرة التى تربط السائق الزنجى البائس امبروزيو الذى أفسدته السلطة القمعية ثم اغتالته كما حدث

الأسطورة ، دار النشر «العلم» بالروسية.
موسكو ١٩٧٦.

١١- "20 nuevos narradores
argentinos", caracas, 1970, prolo
go de N.Sanchez.

١٢- E. Rodriguez Monegal,
Tradicion y renovacion,
"America Latina en su literatu-
ra" UNESCO, 1972.

١٣- J. Rufinelli, Tendencias
formalistas en la narrativa his
psnoamericana, "Boletin de la
asociacion europea de los pro-
fesores del espanol" 1978

١٤- †E. Rodriguez Monegal,
Narradores de esta America,
ser.2, Buenos-Aires, 1974.

١٥- J.Cortazar, corrección
de pruebas, "convergencias, di-
vergencias, incidencias", Barce-
lona, 1973.

١٦- J. Goytisolo, Disidencias,
Barcelona, 1977.

١٧- ف. زيمسكوف. افاق المستقبل،
مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية العدد ٤.
١٩٧٩.

١٨- M.Vargas Liosa, La or
gia perpetua (Flaubert y
"Madame", 1975.

المراجع

(١) الرواية الامريكية اللاتينية الجديدة
ف. كوتيشيكوفا ، ل. أوسبوفات بالروسية،
دار نشر «الكاتب السوفيتي» ، موسكو
١٩٧٦.

٢- R.Cano Gaviria, EL Buitre
y el ave fenix. conversaciones
con Mario vargas Liosa, Bogo-
ta, 1972.

٣- J.Ortega, La contempla-
cion y La fiesta, caraces, 1969

٤- F.Ainsa, La espiral abier-
ta de la novela latioamericana,
"Novelistas hispanoamericanos
de hoy", Madrid, 1976.

٥- "Primer encuentro de
narradores peruanos", In ter-
vencion de M.Vargas Liosa,
Lima, 1969.

٦- G.Garcia Marquez, M.
Vargas Liosa, La novela en
America Latina, Lima.

٧- M. Vargas Liosa La nove-
la, Lima. 1968.

٨- M.Baquero goyanes, Las
estructures de La novela con-
tempor dnea, Barcelona, 1970

٩- ن.أ. ديمتريفنا. بيكاسو. دار النشر
«العلم» بالروسية. موسكو ١٩٧١.

١٠- ي. ميليتينسكي. بوطقيا

التداخل الثقافي

في ثلاثية نجيب محفوظ

مؤتمر الأدب العربي المعاصر مترجما إلى الفرنسية/ المركز الثقافي الفرنسي أكتوبر ١٩٩٠

د. هادي وصفي

يتعلق بمسألة الانتماء إلى العالم الإسلامي أو محاولة استعراض عالم «الخرافة» المتجاوزة للعقلنة؟ وهل هناك ضياع للخصوصية عند استخدام القالب الغربي؟

ثم إن الرواية عالم لا تسبق فيه الإجابة التساؤل: هي سعي وليس عالما دلاليا معطى سلفا (لوكاتش). أما في عالم الدين الإسلامي، فالسؤال متطابق مع الإجابة فهناك تطابق بين العالم الدنيوي والعالم الديني. وإذاً أين مكان الرواية في هذا العالم المشكل من الأزل؟

كل هذه التساؤلات وغيرها طرحت نفسها وقد حاولنا هنا الإجابة على بعضها دون أن ندعى أننا توصلنا إلى نتائج بعينها. أردنا فقط إثارة تساؤلات أكثر من صياغة نص متماسك.

وكما أسلفنا فقد أصبحت الثلاثية متاحة الآن للقارئ الفرنسي بعد صدور ترجمة الجزء الثالث. وهذه الثلاثية تؤرخ لحياة السيد أحمد

هذه القراءة طرحت نفسها عند ظهور الجزء الثالث من الثلاثية مترجما إلى الفرنسية تحت عنوان «حديقة الماضي» (السكرية) وقد ارتبطت أيضا بمقابلة تمت مع نجيب محفوظ ولذا فهي تحمل طابع التساؤل وتقترب من التحقيق (وهي تعليق على ترجمة أكثر منها قراءة نقدية لنص، ذلك أن ما كتبه النقاد عن الثلاثية قد تناولها من جوانب عدة ولسنا بصدد قراءة نقدية للنص المحفوظي).

وعند قراءة الثلاثية يتضح لنا اندماجها في النص الغربي من حيث آليات السرد والتأليف والدرامية ووسط التاريخ العام بالتاريخ الخاص مما هو مألوف للقارئ الغربي، وكان التساؤل: أين أصالة الثلاثية بالنسبة للتقاليد الغربية الحديثة؟ وأي قراءات علمت كاتبنا الكتابة؟ وكيف يتم التثقيب خاصة عندما يقال إن الأدب العربي يجهل الرواية- الشكل المنتسب إلى الغرب حتى وإن كان المضمون شرقيا- وكيف تتم عمليات التكيف؟ وخاصة فيما

عبد الجواد يمثل الطبقة الوسطى فى القاهرة بين الحريين. وقد لجأ الكاتب إلى دمج التاريخ (الكفاح من أجل الاستقلال) مع الحكاية العاطفية، بالإضافة إلى استخدام آليات الدراما (الحب، الطموح، الوطنية، الخ...) وتقنيات السرد: تيار الوعى، الحوار. الخ...

كل هذه وسائل معروفة ومألوفة لدى القارئ الغربى. ولكن إن أخذنا على سبيل المثال، المونولوج الداخلى الذى كان محفوظ أول من استخدمه فى النثر العربى (منذ روايته «زقاق المدق» دون إعلان أو توضيح ومن خلال عمله الذئوب كحرفى لا يهتم بالدعاية ولكن يهتم أكثر باستخدام الوسائل المتاحة التى وصلت إلى ورشته الفنية من خلال تراث عالمى للتقاليد الروائية، نقول إن هذا التحديث لا يختاره محفوظ إلا إذا وجدت الحاجة إليه، فهو يختار أدواته حسب موضوعه، دون البحث عن الجديد بأى شكل، ولكنه على علم بالموجود وعاسبقية (وقد أشار إلى ذلك فى لقائه مع الكاتب الفرنسى كلود سيمون claud simon فى القاهرة حيث اعترف أن مسائل «الأدبية» الخالصة تعتبر ترفاً لا يستطيع الإقدام عليه بعداً). ولكنه فى الواقع، قرأ كلاسيكيات: جويس، وفوكتز، قد أشار فى لقائنا معه إلى نص كتبه فرجينيا وولف عن «المونولوج الداخلى» وكيف أنها اعتبرته متجاوزاً... قرأ هؤلاء بوعى حتى أنه استطاع ألا يتزلق فى محاكاة لا تخفى أهدافه فكل ما يشغله هو «عدة الشغل» كما يقول أى السرد.

ويظل إلحاح السؤال: أليس أمراً ملفتاً ذلك التوافق بين قارئ غربى ورواية «شرقية»؟ ألا يجب أن يكون القارئ أكثر إحساساً بالاختلاف؟ أو بتعبير آخر: إن كانت الرواية

وهى إختراع غريب عن عبقرية الأدب العربى- شديدة الصلة «بالوعى الشقى» وبالعالم مفتوح إلى ما لا نهاية، أليس هناك تناقض فى جعلها تتعامل مع مادة مغايرة؟ ألا يكون ذلك من شأنه تسوية «الشرق» (تسطيحها) أو خيانتها بإعطائه وسيلة توصيل تختل فى شكل لا ينقسم عن رؤية الإنسان وللتاريخ خاصة بالغرب؟ أيتم ذلك على حساب إغفال لنوعية من المعاش المصرى أو لطريقة خاصة لفهم الأشياء والكائنات (الجن مثلاً) أو لنوعية من الشعر أو من الخيال أو من المنطق إلخ، تجعل كل هذه الوسائل تتحول إلى زوائد فولكلورية مثلها مثل الحرف التى تذوب فى خضم انتشار الصناعة كما تختفى تلك الوسائل فى ظل انتشار «اللغة الراقية»؟ وكيف يتوافق القضاء الإسلامى مع رؤية جوهرها علمانى ومع زمن للرواية يعرفه لوكاتش على أنه «زمن لا تعطى فيه الكلية الخارجية للحياة بشكل مباشر، زمن جعل من معنى الحياة أشكالية»؟

ولكن هذه التساؤلات لا نجعلنا ننظر إلى الثلاثية على أنها رواية غربية مرتدية زيا شرقياً.

ذلك- وحسب مارصدنا فى لقائنا- أن محفوظ يعلم أن اللغة فى القاموس وأن الموضوع تأخذ من الواقع، وأن التقنيات ملك للجميع وأن نفس النكتة عندما تعاد للمرة الثانية ليس لها نفس الوقع وهو يقول: «لدى صوتى، وهو صوت له إيقاعات يمكن التعرف عليها ولكنها لا تشبه غيرها. وإذا جاز لنا أن نقول إن الشكل أو الجنس قد تم استيراده هنا لايمنع أن لدينا أيضاً حكاياتنا»: ويضيف: «إن الأهرامات ملك للجميع وفى النصوص الفرعونية القديمة كانت هناك حوادث عن الحب

والكراهية وسيكولوجية قريبة الشبه من التي نراها اليوم».

ولكننا نستشف أن هناك تحفظاً ما في موقف محفوظ: ذلك أن النص الديني شيء وعمله الإبداعي شيء آخر، ونسوق مثلاً على ذلك من رواية «بين القصرين»، وفي مشهد من أقوى مشاهد النص عندما يلتقي ياسين، بعد أحى عشر عاماً، بأمه التي يدين سلوكها منذ طلائعها، فإن النص يضعنا أمام عالمين متصارعين. عالم «الحرية الشخصية» وعالم التقاليد ويجعلنا نرى هذا التدمير العاطفي: فالمرأة تنشد الفهم والتعايش مع «ضعافاتها» بينما ابنها لا يقدم لها سوى صورة مثالية يتوقعها منها، لكي يخلد إلى الإطمئنان فإن له تصور الخاص عن صلة الرحم: «ليكن! ليس من العار الزواج بعد الطلاق ولكن أن تكون هذه المرأة هي أمي هذا موضوع آخر، قطعاً موضوع آخر».

إن هذه الأزمة - التمزق، الأزمة - التناقض (ذلك أن ياسين مثال للاعتراف) قتل الانقسام الذي يتخلل المجتمع بأسره يدمغ سمات عالم الرواية ذاتها وهي تشير أيضاً إلى الضغوط والخلط والحقائق المأخوذة من عدة مصادر، هي التي تشكل النسيج الروائي.

إن الإنسان كما يتجلى في الثلاثية وكما تجسده الشخصية الرئيسية هو إنسان منقسم، يحيا حياة تتقاسمها الجوانب العديدة: حياة العائلة حياة المتعة، وهو يذّ الجسور بين فطين من النساء: الزوجة - الأم، حارسة الشعلة، البساقية في المنزل (إن خروج أسيطة لزبارة الحسين كان له النتائج التي نعلمها). والمرأة العشيقية، باب الجنة والتي بدونها تصبح الحياة مستحيلة. ويصور النص المحفوظي العوالم

المختلفة - البيت والشارع والمغامرة، والملحمة والمأساة الفردية، ولكن كل هذه العوالم التي تبدو متعلقة على نفسها، متجاهلة بعضها البعض، لا تتوضح سوى من خلال علاقاتها المقترضة، فمن محفوظ فن الأقتعة والجسور، وكما يقول فهمي: «أن الكذب في هذا البيت ليس رذيلة تحط من شأن صاحبها، فلم يكن يوسع أحد أن يتمتع بالسلام في ظل الأب دون حماية الكذب».

إن النفاق ليس رذيلة بقدر ما هو وسيلة عيش، وإن كانت الممارسة المحفوظية تبرز الرغبة في المكاشفة والكفاح من أجل الاعتناق من القهر، فإنها تحافظ على شكل آخر من «النفاق»، الذي هو نوع من الحل الوسط: فهو شكل من الازدواجية الإنسانية، من المراعاة - التي عندما تسقط - تفضح حقيقة كانت تخفيها. ويتبلور هذا في موقف ياسين عندما يكتشف الحياة المزدوجة لأبيه وعندما يتبدى الوجه الآخر لهذا الرجل، فإن الكشف يصبح مروعاً وسعادة ياسين لأحد لها، فقد وجد أخيراً شبيهاً في شخص والده: ذلك النموذج التقليدي الذي طالما أرقه لأنه كان على نقيضه وهو يشعر تجاه هذا الأب بأعجاب وحب جديدين لاصلة لهما بما كان يشعر به من قبل. أصبح الرجل قريباً، أصبح جزءاً من روحه وقلبه - أب وابن، روح واحدة: «أني اكتشفك اليوم يا أبي، فأنت تولد في اليوم...»

هل تلتقي هذه الكلمات مع ما كان يدعيه رينان renan: «وإننا لا نرى أبداً قساح الفكر الشرقي، ذلك أن القاع في أغلب الأحيان ليس له وجود بالنسبة له». وإن كان هذا الاتهام الأسطوري بالنفاق صحيحاً، فإن هذا الشكل من النفاق يضمن على الصدق الشرقي أضواء

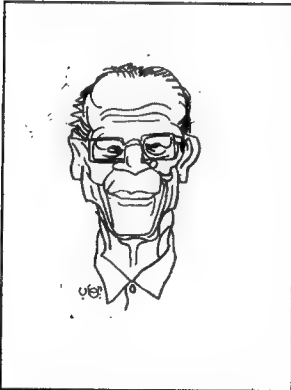
العالم). وعندما تطرح هذه الرؤية على النص المحفوظي نجدها لا تتجاوز القول. ذلك أن محفوظ يكتب أدب نضال على شكل رصد للواقع عله يكون علامة على التغيير البطيء. للواقع من خلال رصد السلوك الإنساني، لكنه ليس متاضلا يسعى إلى حلول طوباوية وهو لم يعترض حتى الآن على مصادرة «أولاد حارتنا».

-triloQgirE: trad. PHILIPPE VIGREUX

-IMPASSE DES DEUX PALAIS, - J, -
C.LATTES, PARIS, COLL LETTES
ARABES., 1985 527P.

-LE PALAIS DU DESIR,
1987, 468P.

-LE JARDIN DU PASSE,
1989, 367P.



مبهرة تجعله متفرداً وبالأها من منحة بالنسبة للروائي!

ولكن واقع الحال، أن محفوظ قبل أن يكون لسان حال أو معلما، فإنه يطمح لأن يكون شاهداً (شاهداً على الأخلاق): فهو يصف المجتمع الذي يعرفه جيداً، متاهاته، وتصويراته التي يحيا ويتعذب بها الناس والتي لا تكون في أوجها.. إلا عندما تنهار لبعض الوقت لكي تفسح المجال أمام عالم آخر ممكن. إن فن محفوظ يهتم بالقاء الضوء على صدق خاص وسط المزاوغات المعاشة. إدانة؟ لا نظن ولكنه المطروح أمام ألغاب المزاوعة في عالم متنع، واقعية لا غير.

أضف إلى هذه الواقعية، وظليفة الطرب في نص الثلاثية (وإن كان لنا بعض التحفظات على مقدرة النص المترجم في نقل دلالة هذا الطرب ربما بسبب عدم معرفة المترجم بالخان سيد درويش) فإننا نجدها تصبح النص بسمة أساسية من سمات الثقافة الأصلية..

إن عالم محفوظ لا يود أن يضع العالم العربي في إطار الرواية البرجوازية بتجديد ثوبها - كما كان نابليون يريد قلبه مصر في ثياب فرنسية - لكن يود تفكيك - مثله مثل كل عالم روائي - الكليشيهات المعتادة وأن يوضح عملها وأن يجعلها تعبر عن عالمية إنسانية. إن الروائي لا يكتفى بأن يكون عالم تشريح (ذلك أن الالتزام والنضال لهما نصيب. ومثال ذلك عندما تواجهنا إحدى الشخصيات وهي تتعرض بالنقد لما كتبه رياض قللس بقولها: «هي قصص واقعية - وصفية تحليلية ليس إلا ولا تحمل رسالة») ولكن عندما يتكلم عن كمال في الجزء الثاني نجده يحلم بكتاب نشر له نفس شكل القرآن.. كتاب من شأنه أن يغير

موفان

عام على رحيل عبد المحسن طه بدر

تنشر «أدب ونقد» هنا كلمات ثلاثا، شارك بها أصحابها في الاحتفال بالذكرى الأولى على رحيل الناقد الكبير د. عبد المحسن طه بدر، الذي أقامته جامعة القاهرة مؤخرًا. وهذه الكلمات الثلاث تستكمل أدب ونقد تحييتهم للراحل الكريم، التي كانت قد بدأتها منذ عشرين

عبد المحسن طه بدر: الابتعاد عن شطحات الوهم

محمود امين العالم

ونجهد من أجل تحقيقه.
فارسا كان.. شاكي السلاح أبدا
سلاحه غضب للحق
سلاحه صدق في الحق
سلاحه صراحة قاطعة فارقة
سلاحه الضمير النقي الشريف في وجه
الأغواء وسلطة العسف والاستغلال. سلاحه
الصرامة في الحسم المبني بلا مساومة أو
مواربة أو مداراة.
سلاحه عفة في النفس وشموح الفكر
وجسارة الإرادة ومحبة الغير والتفاني في
خدمتهم بغير حساب.
لم أهرق قصوة تستعطنها رقة

كنت غائبا عن الوطن حين مات، ولم يكن
لي شرف المشاركة في توديعه، فضاغف موته
إحساسى بالغيباب عن وطني، بل إحساسى
بغيباب وطني عنى. كأنا غاب عنى بعض
الوطن، لا هذا الوطن الحاضر وحده، وإنما الوطن
الذي نحلم به ونجهد من أجل تحقيقه.
كان عبد المحسن تجسيدا حيا للوطن الآتي،
في هذا الوطن الذي نحس غيبته وضياعه
وتخلفه، كان عبد المحسن وطنا للحق، وطنا
للصدق، وطنا للمحبة والخير والفضيلة والتقدم،
وطنا للإستقامة والكرامة، وطنا للحرية وطنا
للعقلانية والعلم، وطنا للإبداع، كان بشارة
حية متجسدة متجددة للوطن الجديد نحلم

ومحبة مثل قصوته.

لم أعرف غضبا تستعبطه سماعة
ومودة مثل غضبه.

لم أعرف شموخا يستعبطه تواضع
وبساطة مثل شموخه.

لم أعرف جهامة يستعبطها حنان
ودمائه مثل جهامته.

للوطن كان، لمجتمعه وشعبه، عماله
وفلاحيه وطلابه ومنتجيه ومبدعيه كان،
ولثقافة العربية والإنسانية كان، للأدب والفن
كان، للعلم كان، لأشرف التقاليد الجامعية
كان، لأسرته كان، لأصدقائه ومحبيه ولقرينته
كان وسيظل دائما.

وفى وطن ابتذل فيه المشروع الوطنى باسم
التبعية، وابتذلت فيه القومية باسم التمزق
والفرقة والاستعانة والاحتماء بالعدو، وابتذلت
فيه الثقافة باسم الاستثمار والترفيه والتسلية،
وابتذلت فيه التقيم باسم الريح والمتاجرة
والاستهلاك، وامتهنت فيه كرامة المثقف باسم
حفظ النظام، وانتهكت فيه حرية الإنسان
وحرية المثقف باسم قوانين الإستقرار..

وفى مثل هذا الوطن عندما يموت رجل فى
قدر عبد المحسن طه بدر تصبح الخسارة فادحة
خسارة للوطن، وخسارة للقيم وخسارة للثقافة
والعلم وخسارة للمستقبل الذى كان يجاهد
ويشارك فى استحضاره المدرس الصغير فى
القرية الصغيرة يأتى إلى المدينة الكبيرة فلا
يلبث أن يصبح أستاذا فيها، أستاذا لميادئ،
ولميادئ أمته العربية كلها، وحارسا لقيم الحق
والكرامة والحرية والجمال، للإنسان أينما كان.

لم تكن مصادفة ولم يكن ترفا أن يختار
عبد المحسن الإنسان الإنسان الأدب مهنة له،
بل رسالة ومهمة، ففى الأدب وبالأدب يتحقق

التعبير عن إنسانية الإنسان، ويرتفع سلاح
النقد ونقد السلاح من أجل تفسير الحياة
وتنويرها وتثويرها إلى غير حد.

لقد كان الأدب عنده هو الإنسان،
هو واقع الإنسان تعبيرا، كاد أن
يطابق الأدب الحق بالواقع الإنسانى
الحق، رغم وعيه العميق بخصوصية
بلاغة الأدب وتميزها عن بلاغة الواقع.
الصدق الأدبى عنده هو مدى التعبير
عن صدق الواقع تعبيرا أدبيا، أدرك
أن الواقع يختلف بحسب رؤية
الإنسان له، وبهذا تختلف الرؤى
الإبداعية والنقدية.

واختار لهذا مصطلح «الرؤية»
بالتاء المهروطة لا (الرؤيا) بالألف،
لأن الأول على حد تعبيره يقرب
المعنى من الإدراك الواقعى، على حين
أن الثانى يقرنا من الإدراك الوهمى.
وما كان هذا يعنى أبدا أنه يستبعد
الخيال من الأدب، أو يرضى أن يجعل
من مجرد وثيقة والعمية اجتماعية
أدبا، وإنما كان يتحدث هنا عن رؤية
الواقع، لاعتن أسلوب وأدوات التعبير
الجمالى عن هذه الرؤية التى ماكانت
تنفصل عنده عن هذه الأدوات نفسها.
لقد كان يحرص على الابتعاد عن شطحات
الوهم، حرصه على ساحة الحقيقة بشرط أن
يكون التعبير عن هذه الحقيقة تعبيرا أدبيا
جماليا، ولكنه كان يرفض ماأخذ يتكاثف فى
أفق الأدب من اغتراب عن الحقيقة والإنسان،
أو هروب عن مسئوليتيهما باسم تكنوقراطية
شكلانية فارغة أو حادثة زائفة فى الإبداع
والنقد على السواء.

مؤثرة فيها ومتجاوزة لها. كان يبصر بالتراث القديم للأدب العربي، ويتبين جذوره الممتدة، ولكنه كان يحذر من الجمود عند قيمه، وكان يدرك يتابع الأدب الشعبي القائم ويرى ضرورة استلهاها، ولكن... دون استنساخها، وكان يتبين واقع التأثير بثقافة العصر والحضارة الغربية عامة، ويحسب به ولكن دون تقليد أو تهمة.

وكان يرى واقع التأثير بهذه الروايد جميعا ضرورة موضوعية، ولكنها ضرورة مرتبطة وملازمة، بل مشروطة بروح النقد والإبداع والتجاوز. وكان يدرك ضرورة التأثير والتأثير بين هذه الروايد المختلفة من أدب قديم، وأدب شعبي، ثقافة غربية، فضلا عن الواقع المعيش، ولكنه كان يدرك كذلك أن العلاقة بين هذه الروايد هي علاقة صراعية. ولم يكن يرى الواقع الاجتماعي كهيئة مجردة أو كتلة مصمتة، بل كان يرى ما فيه من فروق وتمايزات واختلافات وخلافات ومتناقضات اجتماعية وطبقية ومصالحية. كان يرى أنه واقع صراعي متحرك نحو أفق مفتوح على إمكانيات شتى، ولهذا ف الرؤية الأدبية- على حد تعبيره- كلما كانت أكبر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة التاريخ، وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح- على حد قوله- أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحق للإنسان إنسانيته» (نجيب محفوظ ص ٢٠).

كانت الرؤية الأدبية عنده إذن معرفة بالواقع، وتبشيرا بتجديده وتجاوزة في آن واحد. وكان يحرس فضلا عن هذا على إبراز

لقد جعل الأساس ونقطة البداية.. النص الأدبي نفسه، وجعل همه الأكبر البحث عن الرؤية داخل النص، وعن الأدوات التعبيرية لهذه الرؤية. ولكن لأن الواقع عنده ليس الواقع الضيق المحدود بحدود النص، وإنما هو الواقع المتدفق الذي تخلق وتحقق فيه النص، لقد وضع النص في سياقه التاريخي والاجتماعي، وراح يتابع شبكة روايد المختلفة التي تصوغ ملامح النص الظاهرة والغيبية، وراح مقارنا بين مختلف أوجه المشابهة في نصوص أخرى عبر التيار المتدفق للتاريخ الاجتماعي.

ولم تقف به الرحلة البحثية عند حدود الوصف الخارجي أو الداخلي أو المتابعة التاريخية المقارنة، وإنما ارتفعت به رحلته إلى مستوى المعالجة والتقييم والنقد.

وفي هذا كله كان صارما في تحري الدقة، بحثا عن الحقيقة في أقل التفاصيل وأكبرها، صارما في امتحانها امتحانا عسيرا، مهما كلفه هذا من جهد، وكان صار مافي الحكم الأخير الذي يتوصل إليه. وما كان يجامل أحدا أو يتجنى على نص.

قد تغضب أحكامه أقرب الأصدقاء إليه، وقد تصدم من لا يعرفون جديته وصدقه، لكنه كان صارما حتى على نفسه.

كان تحليله للنص تحليلا موضوعيا تاريخيا مقارنا، فضلا عن تقييمه له تقييميا من زاوية الواقع الاجتماعي، وكانت الحقيقة عند عبد المحسن طه بدر سواء التاريخية أو الواقعية أو الأدبية حقيقة علائقية، متصارعة، متطورة، رغم اختلاف طبيعة كل من هذه الحقائق الثلاث، فكل ظاهرة متشابهة بغيرها، متأثرة بغيرها،

ونقدتها، لا يضيف كتابها إلى كتب سبقه، بل يقدم كتابها تأسيسيا في تاريخ الرواية العربية، لا يتحقق به الوعى الشامل لأول مرة بتاريخ الرواية العربية فحسب، بل يتم به كذلك وعى الإبداع الروائى العربى بنفسه، وعيا تاريخيا نقديا، مما أسهم بغير شك فى تطوير هذا الإبداع تطورا داخليا.

وهكذا كان الأمر بالنسبة لكتابة عن «الروائى والأرض»، وكتابته عن «لنجيب محفوظ». وإذا كان منهج عبد المحسن يقوم أساسا على رؤية الروائى لواقعه وموقفه منه فاننا اذا طبقنا هذا المنهج على الرؤية النقدية لعبد المحسن لوجدناها تتجسد فى المعيار نفسه الذى اتخذه هو لتقييم جودة العمل الروائى، أى ضمن التعبير عن حقائق الواقع فى تشابهها التاريخى وصراعتها الإجتماعى من أجل تحرير الإنسان مما يعوق تطوره ويحقق إنسانيته.

والواقع أن هذه الرؤية لم تكن رؤية باحث جامعى فى قاعة بحث فحسب، بل كانت كذلك أساسا رؤيته كمشقف وطنى قومى تقدمى، يشارك فى هموم وطنه وأمتة بالرأى والموقف العملى كذلك، لهذا لم يقنع عبد المحسن فى قاعة البحث داخل الجامعة وحدها، بل كان فى قلب هذه الهموم خارج الجامعة كذلك منخرطا فى مختلف الجهود والنضالات الوطنية والقومية والديمقراطية والاجتماعية والثقافية.

ولهذا كان من الطبيعى أن تدخل هموم مجتمعه ووطنه وأمتة معه داخل الجامعة، فى قاعة البحث، برغم أن قوى الأمن كانت قد أخذت مواقعها داخل الجامعة منذ منتصف

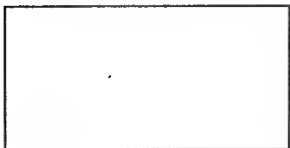
الدلالة الوطنية والدلالة القومية والدلالة الإنسانية العامة فى التعبير الأدبى، لهذا كان يدعو إلى التعبير عن الشخصية المستقلة فى الإبداع عامة، وعن الشخصية المصرية والقومية خاصة، فى ارتباطها الجمالى الصادق بواقعها الموضوعى الخاص. ولهذا كذلك وجدناه فى كتابه (تطور الرواية العربية) يفسر نشأة الرواية وتطورها بمرور وتطور الشخصية القومية العربية فى مواجهة تحدياتها الداخلية والخارجية. ومع عنايته الفائقة فى تحديد الرؤية الخاصة للأديب فى تعبيره الأدبى، فانه كان يعرض دائما على محاولة الربط بين هذه الرؤية وأدوات التعبير عنها وذلك بتحليل تفصيلى دقيق لبنية أشخاص الرواية ولترتيب أحداثها، ولغتها وأساليبها المختلفة، ومدى ملائمة هذه الأدوات كلها فى التعبير عن تلك الرؤية.

وكان يدرك صعوبة اكتشاف هذه العلاقة الحميمة الغامضة بين شكل العمل الأدبى ومضمونه، أو بين العناصر المكونة لبنيته الخاصة، وكان يجتهد لاكتشاف حقيقة هذه العلاقة، أو خصوصية هذه البنية.

ولاشك أن هذا الأمر كان يقتضى امتلاك ناصية المناهج الإجرائية الجديدة التى كان يستفيد من بعض عناصرها، ويزداد اقتربا منها فى دراساته لتاريخ الرواية العربية عامة والمصرية بوجه خاص، هذه المناهج التى ألهم تلاميذه مواصلة السعى إلى امتلاكها والاجتهاد فيها.

والحق أن تاريخه لتاريخية الرواية العربية فى تطورها منذ مايقرب من منتصف القرن التاسع عشر حتى ما قبل الحرب العالمية الثانية، كان تاريخا تحليليا مقارنا، تقييميا

وكان ثمن انتصاره أن يفصل من الجامعة في بداية الثمانينيات هو وطائفة من الجامعيين الشرفاء الشجعان من أمثاله... ثم عاد إلى الجامعة... وعادت الجامعة إليه... وما يزال عبد المحسن يعود إليها وتعود إليه دائما منذ لحظة انتصاره هذا الانتصار الذي ما يزال حتى اليوم معركة من أجل مواصلته وتثبيتته. نعم ما يزال يعود عبد المحسن إلى الجامعة وتعود الجامعة إليه بالكوكبة المتنامية المستتازة الملتزمة الشجاعة من زملائه وتلاميذه ومحبيه داخل الجامعة وخارج الجامعة في مصر وبقيّة أنظار وطننا العربيّ الذين يواصلون طريقه. يعود إلينا عبد المحسن دائما مع كل لحظة تفتّح فيها المعرفة بالموقف ويمتزج فيها العلم بالمقاومة. وسوف يظل مع معنا عبد المحسن دائما مع مواصلة مسيرة المشفقين ومسيرة الشقافة العربية، الثقافة القومية العقلانية الديمقراطية من أجل وطن متحرر متقدم وأمة عربية متضامنة موحدة وتنمية عربية استقلالية حضارية شاملة في مواجهة قوى التخلف والتمزق والتعسف والابتذال والتمييزية. تحية للذكرى العطرة المتجددة لعبد المحسن طه بدر، تحية لأسرته الكريمة، سلوى وخالد ومنى وتحية للشعب المصري العظيم الذي أعجبه وتحية لكلية الآداب ولقسم اللغة العربية في كلية الآداب الذي تعلم وعلم فيه عبد المحسن الذي هو منارة للتجدد الثقافى في مصر والوطن العربى كله.



الخمسينيات لمنع تسرب هذه الهموم الاجتماعية من جديد داخل الجامعة بعد أن كانت قد طردت بعض المعبرين عنها.

كان عهد المحسن من طليعة هذا الرعيل الشجاع من دارسى الأدب الذى أخذ يحدد الدراسات الأدبية بإضافة البعد الواقعى الاجتماعى والمناهج العلمية الإجرائية الجديدة فى مجال النقد الأدبى بوجه خاص، بعد أن كان هذا النقد الأدبى يكاد يكون مقصورا على المناهج التلقينية أو اللغوية أو الوصفية الخارجية المتعالية على الواقع الاجتماعى أو التحليلية النفسية، أو الرؤية التاريخية ولا أقول التاريخية، أو النظرة إلى البهثة نظرة متشعبة متوازنة غير صراعية. وفى مواجهة الفساد والابتذال والتعسف واهدار القيم الوطنية والقومية والثقافية الذى أخذ يمتد ويسود ويستشري فى المجتمع ويتسلل إلى الجامعة نفسها مع بداية السبعينيات، يفتعال العقول والضائير، ويغرى مئاصبه ودولاراته النفطية العديد من المثقفين وقف عهد المحسن الفقير يتصدى ويدافع عن الجامعة، عن مصر، عن كل ماحقه تاريخ شعبنا من مبادئ وقيم، وكان امتحانا حاسما لصلابته الأخلاقية وعقلانيته العلمية وانتمائه الوطنى والقومى، بل ولرؤيته التاريخية الواقعية النقدية نفسها.

وهكذا امتزجت المعرفة عنده بالموقف وامتزج العلم بالمقاومة.. وانتصر عبد المحسن،

عصر البناءات سابقة التجهيز

أبوالمعاطى أبو النجا

إلى المعنى الذى كانت تؤكد مواقف فى مثل هذه المحن، هذا المعنى: هو أنه لكل مسحة أياديها البيضاء، فهي تكشف لنا الكثير مما كان خافيا، وهي تقدم لنا ما يمكن أن نتعلم منه، ما يمكن أن يكون نقطة بداية، وما يمكن أن نضيف إليه، ما لم تكن قد فقدنا الرغبة فى الرؤية أو فى التعلم والبناء والرضا.

ولعل لا أصدر عن مجرد العاطفة حين أقول أنه فى مثل هذا المعنى تكمن الملامح والسمات الرئيسة فى شخصية الدكتور عبد المحسن كما عرفتها وكما تحدث لى خلال رحلة علاقتى به

فمنذ البدء كنت الزحط- وربما لم اكن وحدى فى هذه الملاحظة أن عبد المحسن لم يكن يحب أن تكون هناك مسافة من أى نوع بين ما يعتقده فى قراره نفسه من فكر أو اتجاه وبين

لعلها ليست مجرد مصادفة أن نجيب ذكرى مرور عام على رحيل الصديق الإنسان والمعلم والناقد الدكتور عبد المحسن طه بدر فى هذه الأيام ونحن نعيش فى ظل مأساة قومية كبيرة أخذت بخناقنا جميعا لمدة تزيد على نصف العام، انتهت ذروتها الدامية، ولازلنا نعيش الفصل الزخرف الذى تتطور فيه النتائج لتسفر عن معنى ما كان يحدث.

وقد كنا فى حياة الدكتور عبد المحسن، وأعنى هنا دائرة أصدقائه الذين ترجع علاقتهم به إلى قرابة خمس وثلاثين عاما، نلتقى معه ومن حوله فى كل الظروف، ولكن هذا اللقاء كان يأخذ صورة البحث عن ملاذ كلما التابنا مثل هذه المحن الكبيرة، كان يقودنا إليه شعور عميق بأننا سنجد عنده رغم كثافة الظلمات قيسا من تلك الشعلة الأبدية التى تبقى رغم كل المواقف، وربما بسببها، وأشعر كأننا فى هذه اللحظات وفى هذا اللقاء نتلمس الطريق

معاركة مع من هم على أسلوية من أصحاب العقائد والاتجاهات المختلفة هي إلى تصنيفته بل كانت هذه المعارك يزيد من قوته، وكان مايضنيه بحق هو معاركه مع أصحاب المسافات ولو كانوا بمن يقفون معه في خندق واحد، وعلى أرض مشتركة!

ومن هنا أيضا بدأت المسحة الایمانية الحريصة على أن تجمع في وثام بين مستويات ذاته تتقاطع مع مسحة القلق التي لامفر منها من خلال التعامل مع مجتمع تعود أفراده ومؤسساته على التواؤم من خلال المسافات المشروعة بل وغير المشروعة بين الظاهر والباطن بين القول والفعل بين العام والشخصي! متى بدأت تظهر على ملامح ذاته مسحة جديدة للأسى والحزن إلى حوار المسحة الایمانية ومسحة القلق؟

ربما مع التغيرات الكاسحة التي بدأت تحتاج مجتمعنا في العقدين الآخرين، والتي كانت في أجزاء كثيرة منها تعكس تغيرات عاتية أيضا على مستوى العالم كله!

كنا ندخل عصر النهايات السامقة سابقة التجهيز في المعمار وفي الأفكار على حد سواء، وكان من حق الذين أمضوا السنوات الطوال في بناء ما يرونه تحفتهم المعمارية الخاصة في دأب وصهر حجرا فوق حجرا، أن يشعروا بالعسيق من الأحباط والأسى، كنا ندخل في عصر يتحول فيه كل شيء إلى سلطة لهائمن وارتقت أثمان كل شيء، ولكن أكثر الأثمان ارتفاعا في هذا، كان هو



مايقوله أو يفعله، وربما من هذا الميل إلى التوحد والأنسجام بين القصيدة والقول والفعل، كان ميله أيضا وحرصه على أن يوفق لمعتقداته سواء في الفكر أو في السياسة أو في الحياة درجات من اليقين والوضوح والصلابة بينهما في دأب وصهر وغبة في استمرار هذا الأنسجام بين القصيدة والقول والفعل، ولعل هذا الميل هو مامنع شخصيته مسحة إيمانية- إذا صح التعبير- وبفض النظر عن محتوى مايعتقده في الفكر أو في السياسة أو في الحياة، ولعل هذا الميل أيضا هو مامنع أفكاره ورؤاه هذا القدر من الصلابة والاستمرار في مواجهة المحن والهزات، وإذا كان مايعتقده يقع في داخل ذاته فإن مايقوله ويفعله، وهو امتداد لعقيدته يقع في الدائرة المشتركة بينه وبين المجتمع بمختلف مؤسساته وأفراده، ومن هنا كان يحدث الصدام الخشن، بينه وبين مجتمع يسمح لمؤسساته وأفراده بمسافات تكاد تكون مشروعة بين الظاهر والباطن، بين القول والفعل، بين العام والشخصي، ولم تكن

ذلك العنن الذي لابد أن يندفعه
الباحثون عن اليقين والوضوح
والصلاة والاتساجد

ولم يتردد عبد المحسن في دفع أغلى
الأثمان، والجميع هنا من أصدقائه وتلاميذه
يعرفون عشرات المواقف لمقاومته العتيدة
للتخويف بالفقْد أو للإغراء بالحصول...!
ويكفي أن أشير هنا إلى أن معايشة عبد
المحسن الصادقة والزمنية لخبرة المعاناة من
خلال الصمود جعلت منه رمزا للضمر في كل
جماعة عمل معها أو تحرك من خلالها، كما
جعلت منه صديقا ورفيقا لكل أولئك الذين
سقطوا في الطريق بسبب من قصوة المعاناة!
كان يقف إلى جوارهم في لحظاتهم الصعبة!
وقف مع اثنين من أفراد مجموعتنا، مع عبد

الجليل حسن رحمه الله حين كان يفصل من كل
عمل متميز ترشحه له مواهبه الفذة ووقف مع
المرحوم غالب هلسا في محنة في الأيام الأخيرة
له بمصر في أوائل السبعينيات، ثم وقف مع
أمل دنقل في أوقاته العصبية وفي رسالة في
من أمل، في تلك الفترة يقول: أرجو أن
تعذرني لأتني وافقت من خلال عهد المحسن
على ماسبق أن أعتذرت لك عنه، فأنا ضعيف
جدا أمام عهد المحسن، ولا أقوى على أن أقول
له: لا! ووقف إلى حوار عبد الحليم قاسم في
مخيبته القاسية ولن استرسل في سرير الأسماء
والمواقف فهذه مجموعة رموز... رحم الله
صديقنا العزيز عبد المحسن طه بدر، وأعاننا
على أن نتعلم منه ما يصيننا على مواصلة
السير في الطريق الذي غاب عنه على الرغم
من هذا الغياب

شعر
موعدهك الآن

فاروق شوشة

(فى وداع الدكتور عبد المحسن طه بدر)

زمانك موصول، وعطرك دائم
وورد على ساحاته نتراحم
نجى إلى شطيك: ضامت منارة
ودلت علامات، وفاحت مواسم
ونسكن ما بين الظلال، وننتمى
تراوحنا ربا، وتسرى نسائم
ترود الحمى عين، وتلمسه يدُ
ويرعاه شوق فى الضلوع ملازم
وأنت أمام الصف تحمل مشعلا
تخوض به وجه الدجى وتصادم
وأنت اشتعال النجم، أو طلقة الردى
تسددها والليل جاث وجاثم
تعلمنا أن الحياة كرامة
وأن شعاع الفجر لابد قادم
كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة
نتحلق من حولك،
تأملنا وتصنفنا
نوشف ما يساقط من ثمر الحكمة
ما يتدفق من جلوات الروح
وما يتسلسل من فيض النجوى
والإقضاء
ونطالع فيك زمانا راح،
وعطرا فاح،
وقلبا متقد الهمة
بركانا يقذف أقباسا تشعل وتضى
عيناك ترودان الأفق النائى
وتعودان بما شارفت وما طالعت
فأنت المبحر دوما
ليس يبالى العصف الهائج والأنواء
فلكل سفين تمخر هذا الموج علامة

ولكل طريق تبحر فيه شهود لا ترجع
لكن العمر يصير بلامعنى
إن لم يطلق كل منا سهمه
كانت عيناه تقولان
كانت كفاه تشيران
والصوت الغاضب يعلو ويدوى
حين يصاب بخيبة وعد فى إنسانا

كان جسورا وذكيا
يدرك فى ومضة برق حجم الطعنة
وجه القاتل اذ يتبدل أو يتشكل حين
يصول

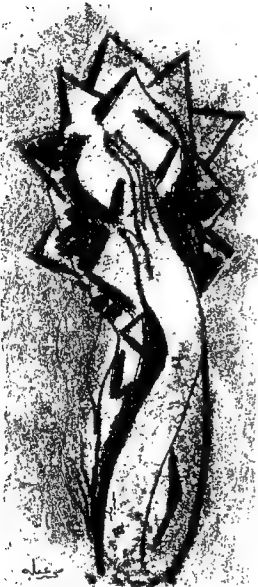
مهما يتلبس أقنعة،
أو تتلبسه حالات وفصول
فيعريه بلمحة صدق
ويفاجئه حين يقول
ويقدم ذوب القلب فداء للمقتول
ويكاد يلاحقنا عشقا
فيحیی أجمل ما فينا
يستوحى الأنبل والأبقى
فإذا كفاه المثلتان
والصدر الرفي المجهد
يحنو،
منكفئا فوق مواجعنا
ليهد هدنا ويشكلنا
ويلم شتات هزائنا
ويعيد الفارس فينا، للميدان!

هل فجر هذا الزمن القاتل فى صدرك
لغمه
فمضيت تداوى نزفك عنا

تطوى الأحشاء على سم يسرى
كبد تتفتت،

وقؤاد منخوب بالإعياء
لكنك تمشى فوق الألم وتنزف،
لا تتخلف فى سيمانك نامة
أو تتأخر عن أحبابك نسمة
أو تفلت فى كلماتك نقمة
حين تجلجل بالصوت الداوى الرنان
تقتحم البغى بلا استئذان
وتواجه هذا العالم بالصدر العريان
ينزف حتى آخر رفق
فى أصفر أصفر شريان!

وغير زمان بعدك..
ثم يجرى زمان
نتلفت حولينا
نبحث عن أنبل مافينا
عن صوت تعرفه الأذان
عن وقفة حق لا تخشى بطش السلطان
لا يغويها ذهب أو جاه أو نيشان
الساحة ملأى باليهتان
وهزائم قوم مثل بطولة قوم- سيان
موعذك الآن
ليطل علينا الوجه القاسى الإنسان
تمثال حي.. ومكان
يبقى فى قاع الوجدان!



نقد

رواية فوزية مهران

جياذ البحر وحاجز الـ صواج

ابواهم فطحى

القادة. والريان الفارس الذى ترجل عن أفراس السماء نموذج مثالى حتى فى صفاته الجسدية زاده الله بسطة فى الوجود والجسد «مقابل زحام من انصاف بشر وبقايا ناس» أما هو فإنسان ذو كيان متكامل. يتأملها ويسهر أغوارها، وينظره يطل على مياها العميقة وودت لو تصرخ فى صاعقة اللقاء: «وجدت انسانا» وتناثرت على سطح البحر قطع القطيفة البيضاء.

ويذكرها سباق خيول الموج الطافية بسباق آخر يجرى على البس اللعين، سباق المصالح والأهواء بين المباني الضخمة وفوق الصفحات. والبطلة هى كاتبة و«كباتن تؤلف لفرقة مسرحية، فهى أيضا قائدة لفرق مناضل يحمل القضية على المسرح إلى عمال الموانئ

جياذ البحر البيضاء، ما الذى أطلقها بتلك السرعة كأنها فى ساحة سباق، تعلو وتهبط وتتأفح؟

إنها تردده ما يجرى داخل بطلة الرواية القصيرة «جياذ البحر» لفوزية مهران، حينما التقت أول مرة بفارسها، ريان السفينة. إنه ينبثق فجأة ويلوح أمامها كالشراع ولكن وجوده الخارجى استمرار لأشواقها الذاتية، فهو يخرج من تداعى الصور والذكريات، ويتجسد أمامها ذلك المصنوع من مادة الحلم والرغبة ووعود السماء بشرا سويا. القائد على مستوى الرحلة المؤقتة والرحلة التى لا تنتهى حتى بانتهاء الحياة. وهو يعكس فى مستواه المحدد الحاجة الجماعية- فى تلك اللحظة التى سبقت هزيمة ١٩٦٧ مباشرة- إلى القيادة الحكيمة

واللوعة فتغرس «بمثلى» الفرقة ومؤلفتها ومخرجها واستاذهم.

ويصف الأستاذ نوبات الضرب والتعذيب فى المعتقل ويسمبها بالحقل الراقص والكل يرقص على طريقته وتبعا لموسيقاه الداخلية وإن كانت الثورة الفرنسية قد هدمت سجن الاستيلاء المشغوم فما بال الثورة العربية تبقى على السجون وتعمل على توسيعها لتشمل المؤسسات والشوارع والبيوت. الأستاذ الفارس المعلم هو أيضا من خرجى باستيلاء الثورة العربية، لذلك تحولت المنافسة والاجتماعات السياسية والصحفية والبرلمانية إلى ديكورات فائضة لمسرح عرائس على.

المسرحية داخل المسرحية

وليست المسألة مقصورة على «إحدى النواقص السلبية»، علينا أن نقارن بين ضآلتها وضخامة الانجازات الإيجابية .

إن جرعة السم «الصفيرة» قد سرت فى كل مياه الحزان وطوره الأبرار وهبط الأشرار على عجلة القيادة.

فبطل المسرحية بحار يجوب البحار (كل أنواع البحار) يقاوم الانكسار والفرق.. يصارع الوحوش والعاصفة، وعندما يعود إلى موطنه... بيته فى قريته... يجده منهوبا محطم النوافذ والأبواب استباح اللصوص حرمة تطاول الأوغاد إلى داخله «جوانيته» وسياج أمنه، وحلوه حريته

أى نوع من اللصوص هم؟ يدخلون

والمناجم والبحارة فالرحلة عسيرة لأن الحياة الداجنة داخل الروتين الذى دب فيه الفساد لم تعد ملائمة ، وتتوق البطلة إلى المغامرة والاكتشاف فى رحلة لمنازلة أسماك القرش ومقاومة الأتوا، الضالة والحيتان

فالرحلة فى البحر محاولة لإعادة اكتشاف الأرض الوعرة وباطن النفوس والبحث عن الكنوز المخبأة فى جوف الإنسان

والصفينة ذات خصوصية فهي تدور بين موانئ البحر الأحمر تحمل الماء والزاد للفئارات ، للذين يبقون على نور الفئار مشتعل لهداية كل سفين وكل باحث عن مرفأ وهؤلاء العاملون لديهم شجاعة الاعتزال بلاشك.

وتومئ السطور الأولى إلى محن مستاثرة، وتواصل سطور الرواية تقديم انعكاسات متناغمة للملامح تلك اللحظة التاريخية فى تعددها داخل وحدة شاملة.

معتزلة الفئار ومعتزلة البحر ومعتزلة المسرح ومعتزلة أرض فلسطين ومعتزلة الفكر والسياسة يشيدون بقدره الريان على الحماية وهى قدرة استمدتها من منازلة الريح ومصارعة الأنواء، والقليول فى العالم هم الذين تشعر معهم بأمان. ويعكس «الفلسطينى» افتقاده الأمان فى الوضع البشرى أعماق انعكاس. فهو دائما معلق بين الأرض والسما. لا أرض لا أمان ويدون أرضه يظل غريبا بلاهوية يحلم تحت سما أجنية وشمس غريبة. ويصبح المسرح أرضه العربية، قاعدة نضاله، وطنه الرمزي فهو مخرج المسرحية.

الهم تقبيل والحزن قاتم والقلم جائم..

جِياد البحر



الفرقة

مهندس مسئول عن بناء مصنع كبير، يعيش في عزلة كبيرة ولكنه من خلال قصة حب مع مدرسة القرية يكشف دفء العلاقات والاهتمام بالآخرين ويتطور داخليا ويتدمج مع الجميع.

والمرأة هنا - كما هي عند الفلسطيني - وطن ثان فقد أخرجه من أرضه كما يخرج اللصوص والعدو الداخلي «البحار» المصري من أرضه - ولكن المرأة حلمه الممتد أرضه البهية تحمل الأولاد والعودة. كما أن بطله المسرحية محامية البحار قضت زمنا في المعتقل ثم خرجت لتمثل في الفيلم. فالحب والصداقة والعلاقات الحميمة غموما هي حاجز أمواج يصد غائلة المحن وغدر الأمواج الطاغية.

وفي الفيلم كما في الحياة تلتحم القرية أمام فاجعة موت الشهيد وتتوحد بالألم والغضب والثورة ويتدمج المهندس المنعزل في قصة الفيلم مع الناس ويوجه فريق عماله للاسراع في بناء المدرسة الجديدة لتحمل اسم الشهيد... وتنزل إلى الترفيه بلور النصر المقبل - مع جثمان الشهيد.

والمسرحية والفيلم معا بمثابة حيكيتين فرعيتين، تؤكدان الخط القصصى الرئيسى،

ويخرجون كأنهم في نزهة ممتعة واشتكي البحار لكل الهيئات والسلطات والقوى... ثم كتب لافتة يحذر اللصوص من وجود «قنبلة» (أو قوة أعتى من القنبلة) وانفجرت القنبلة في عيون اللصوص وأعمارهم.

وفي المسرحية الأمثلة يطلب «اللصوص» تعويضا من المدافع عن أمن بلده وبيته. اللصوص - العدو الداخلي - يتشدقون بحرفية القانون ويستهيئون بكل القوانين والقيم. اللصوص سرقوا بيتنا، أخرجونا من ديارنا، ولا ينهانا الله عن قتالهم.

وأثناء البروفات يشترك البحارة في المناقشات، وفي الجزء الثانى من الرواية وعنوانه «حاجز أمواج» (ويحدث في فترة حرب الاستنزاف) يتحول الفلسطيني مخرج المسرحية إلى مخرج سينمائى ليصور فيلما في قرية «الريان» بعد أن قلقت بالريان موجة غادرة خارج البحر والقتال ليتعرف على بحر القراءة والكتب في قريته بعد زواجه من الكاتبة.. وقصة الفيلم تعالج إعادة بناء الشخصية،

وتختلطان به. التصور الفني في الرواية
بأكملها قائم على أن هناك منطقاً موحداً في
العالم الطبيعي والاجتماعي والنفسي، في
الأرض والسماء تتردد أصداؤه في كل الاتجاه.
فالبحر هو الشعب، وهو الأمة
العربية، وهو الإنسان البسيط، وهو
البحر الخاص، الحبيب والزوج وجياد
البحر، أيضاً، أشياء كثيرة، فقد
تكون غايتها الغناء في محيط الحب
الإلهي وجذب الانتباه إلى أصعدة
الضياء لحظة الشروق وقد تكون سباقاً
أو انعكاساً لحالة نفسية.
وكذلك الحال مع حاجز الموج.

الغنائية والتعقيد الفكري

ولا تحتفى هذه الرواية القصيرة بالنسيج
الاجتماعي في كلية تناقضاته ولا في تفاصيل
أو ضاعه، بل تضع في الصدرة الإنسان وهو
يواجه كارثة كبرى ذات أبعاد كونية، وتركز
على الصراع لاتقاء العنصر الإنساني من قبضة
علاقات خانقة مدمرة. والمبارزة هنا يخوضها
أبطال قد تركوا لقواهم الخاصة، ويصورون
باعتبارهم نماذج شديدة المثالية تجسد القوى
الكامنة في الشعب.

ويبدو الأبطال وكأنهم تماثيل من البللور
النقى نقشت على شواهدهم عبارات تمجيد
ضخمة، وما من إمكان لأن تعلق ذرة غبار
بها لاتهم أو لأن تحتدم التناقضات داخل نفوسهم
فالريان والمؤلفة والاستاذ والمخرج والمثلة
الأولى وأم الريان على سبيل المثال أبطال
يخلقون في سماء الإيجابية السابعة.

فالرواية تدور على محور جوهري،

على النواة الإنسانية يتم استخلاصها
من بين أنياب أسماك القرش في الهر
والبحر ويتم اتحاد تلك النواة
الإنسانية بالقوى الطبيعية التي
لا يدركها التغير أبداً، بالبحر في
أوجبه المختلفة الباقية. ولا تكف
الرواية عن شرح كل متعطف وزيادة
المسائل الواضحة توضيحاً فالبطلة
صحفية وتكونها النفس تلعب
القراءات والكلمات دوراً كبيراً،
وحيثما تلتقي البطل تشعر بأنها
ربما التقت به في بحور «كونزاد» أو
أزقة نجيب محفوظ أو رقص ايزادورا
دنكان. وفي لحظة اللقاء تتذكر
كبرياء ناظم حكمت وعشق عيون
الزرقاء وقوله لجلاذيه المحتملين لحظة
الاعدام المتخيل: «عيشاً تمجدون في تلك
العيون آثار خوف» والبطل لاعلاقة
له قبل لقاءه بالكاتبة بعالم الكتب،
ولكنه هو نفسه في وجدانها كتاب
هي زاخر بالحبرة والتجربة ودعوة
بأجواء غريبة وجديدة ومتعرج بالحب
ونبض الحياة حتى الخافة... منذ أول
لقاء.

بل إن ابتسامته تنتقل فوراً في وجدانها
إلى كنوز التراث الفني فلو أن رسام الموناليزا
موجود الآن لصور ابتسامته، يسجلها لرجل
هذه المرة ولغزنا بلوحة أخرى خالدة»

فالصفوة من المثقفين هم القيادة الموعودة،
وهم الذين يحملون الخلاص. ومبدأ القيادة
وتميزها لصالح المقربين، هو رأس السهم في
فكر البطلة. والبطل مثل نظيره في قصة
السلطة، لديه حس البحار المتميز يستقبل

اللفظي اللامع والحركة الروائية.

وللرواية فضل كبير في رفض تزيق
الانسان - كما تفعل بعض الكتابات
المعاصرة. إلى جانب عمومى سياسى
لا علاقة له بالجانب المحصى المميم،
بل تؤكد تكامل الجوهر الانسانى

وبالاضافة الى ذلك فالرواية فى
جزئها سعى حار لاكتشاف نموذج
جديد للمرأة بدلا من القوالب
المجاهزة.. نموذج امرأة الصفة المثقفة
المواطنة التى تشارك فى إيجابية،
عاشقة معشوقة تختار رجلها الذى
تعلو قامته القامات فتعلو قامتها
أيضا، وتبحث لنفسها عن مكان
داخل النظام الرسمى الذكورى وافضة
أن تدعو إلى طبيعة جوهرية بين
حرية المرأة ومساواتها- بمعنى خاص
للمساواة- وبين حرية رجل الصفة
وتطوره الانسانى.

الإشارات وبيث الاشعاعات، وقد اصدر للبطلة
امرا بالانتماء اليه وهى امرأة مواطنة
مفكرة.. وانثى لا تتمرد عليه وتنحاز الى ثقته
فى نفسه فقد تدرب فى مدرسة الصمود لدى
أمة. كما ستتحاز الى دعوة القائد الأعلى
لإعادة بناء القوات المسلحة فى حرب
الاستنزاف. إنه أهم رجل على السفينة وإن
كانت البطولة جماعية على المسرح الذى تكتبه،
ولكنها ليست جماعية أقران متكافئين، فهناك
من يصدر الأوامر كأنه قوة من قوى الطبيعة
ويوزع الأدوار ويشرف على التنفيذ ويتحمل
أقسى التضحيات. وكل شئ فى الرواية يسبح
فى تيار من الصيغ الجحيلة والعبارات الرائقة
فالبطلة وظيفتها الكلمات وإقامتها واكتشافها
وتصعيدها على السلم الموسيقى وعزفها على
أوتار القلب.

ولكن هناك ثغرات واسعة بين «القيادة»
و«الجماهير» لم تستطع الأمنيات سدها وينفذ
منها اللصوص، هناك ثغرات واسعة بين الأداء

نقد

فى رواية «أولنا ولد» لخيرى شلبى

مغامرات الأفاق الورع

أبراهيم العويس

على الرغم من انه حصل فى العام ١٩٨٠ على جائزة الدولة التشجيعية وعلى الرغم من انه أصدر حتى الآن نحواً من أربعين كتاباً، منها ما عرف على نطاق لا بأس فى اتساعه مثل «الأوباش» و«اللعب خارج الحلبة» و«الشطار» و«رحلات الطرشجى الحلوجى»، فان الكاتب المصرى خيرى شلبى لا يزال لدى القراء العرب، اقل شهرة مما كان ينبغى له ان يكون. فالحال ان قراءة خيرى شلبى تجعل القارىء يتساءل عن السبب الذى يبقى الكاتب وأعماله خارج دائرة الشهرة، وخارج اهتمام الباحثين والدارسين.

للوله الأولى يخيّل لقارىء خيرى شلبى أن الكاتب شاب ينتسب إلى الجيل الأجد من كتاب الرواية والقصة القصيرة فى مصر، لكن المفاجأة سرعان ما تبدل كبيرة حين يكتشف

رواية عن تاريخ مصر الحديث من خلال ما يحدث لحسن أبى ضب. أم رواية عما يحدث لحسن لا يشكل تاريخ مصر سوى الخلفية لها؟ سؤال يطرحه المرء على نفسه وهو يقرأ هذا العمل الروائى الفذ الذى يأتى مرة أخرى ليؤكد حضور خيرى شلبى فى الحياة الأدبية العربية، وليعطى للأدب الروائى الحديث نفحة طراوة تصله مباشرة بالموروث القصصى العربى، وتضعنا فى صلب قضية الحداثة والأصالة حتى ولو كان الكاتب قادراً على الزعم بأنه لم يشأ فى الأصل شيئاً من هذا. بل شاء فقط أن يكتب نصاً روائياً جميلاً فنفعل. نقرأ «أولنا ولد» ونحن نترك انه سيمضى زمن طويل جداً قبل أنى ننسى أبو ضب والشخصيات العجيبة والمدهشة والعادية التى تحفل بها روايته الأسرة.



خيري شلبي

في الوعي المخيالي العربي، مشغوهاً في معظم الأحيان ومكتوباً في مرات عديدة.

بدءاً بالاحتياط البسيط

لسنا نعتزم من خلال هذا الكلام ان نقول إن خيرى شلبي يحاول في «أولنا ولد» كما في غيرها من نصوصه السابقة، أن يقدم تطبيقاً عملياً لذلك التنظير المطالب بأن يحمل النص القصصى العربى - سواء اكان رواية طويلة أو قصة قصيرة، أو جزءاً من عمل أطول، كما هو حال «أولنا ولد» -، أن يحمل سمات الأصالة وينهل من الموروث الحكائى. نقترح فقط أن «أولنا ولد» تنتمى، مباشرة إلى ذلك الموروث، انتماءً يلوح وكأنه بديهي، وكأنه الانتماء الوحيد الممكن..

تحدثى لنا الرواية على لسان شاب ينقل إلينا ما حكا له ابن خاله ذات يوم قاهرى وهما جالسان على مصطبة من الحشيشات الشينة المبطنة بالفرو.. فى منزل ابن الخال وقد أضفى واحداً من سرقة القوم وهو فى نحو الستين من عمره، وقرر أن يملئ على ابن عمته حكايته التى يراها أكثر أهمية وتشويقاً من كل ما يروى عن طريق الفنون السينمائية

القارىء أن شلبي تجاوز سن الشباب منذ زمن، وأن سوء التفاهم ينبع من واقع أن هذا الكاتب قد تأخر طويلاً قبل أن يدفع كتيبه إلى النشر تباعاً، كما أن كتيبه نفسها تأخرت قبل أن تفرض حضوراً ما فى الحياة الأدبية المصرية خاصة حتى الآن، والعربية بشكل عام، وإن بشكل محدود. فلماذا تأخر خيرى شلبي؟ أين كان يختبئ؟ ولماذا اختار هذه الأونة بالذات، الأونة التى تمتد من أواخر السبعينات وحتى الآن، قبل أن يدفع بأعماله إلى قرائها؟ أسئلة لا نملك بعد جواباً عليها. ما نملكه فقط هو أن قرأنا تناً لآخر ما وصلنا من كتابات خيرى شلبي، وتحديداً روايته «أولنا ولد» الصادرة فى سلسلة «روايات الهلال»، تضعنا أمام كاتب عربى ناضج، وأمام نص روائى ندر أن كان له مثيل فى الكتابة العربية مؤخرًا. واذ نستخدم هنا صفة «عربى» لوصف الكاتب، وصفة «العربية» لوصف الكتابة، فأننا لا نستخدمها من قبل الانتماء الوطنى القومى، ولا انطلاقاً من أن الكاتب يكتب بالعربية... بل على العكس من هذا تماماً. هو انتماء يخلص جوهر الرواية، أسلوباً وشكلاً وموضوعاً ورؤية. «أولنا ولد» هى واحدة من تلك النصوص العربية القليلة التى تحيلنا مباشرة إلى قضية الكتابة العربية: أعلى هذه الكتابة مواصلة استنادها إلى المفاهيم الغربية للنص الروائى، أم بات عليها، بعد أن قطعت شوطاً طويلاً فى ذلك السبيل، أن تتوقف للحظة وتتساءل عما إذا لم يكن بالامكان الوصول إلى كتابة روائية عربية، تستفيد من الأشكال والأساليب الكتابية الرائجة فى العالم من جهة، وتقوص من جهة ثانية، فى دهاليز الأساليب الحكائية العربية، كما تجلت طوال مئات السنين، عبر نصوص صنفت حيناً فى خانة السيرة الشعبية، وحيناً فى خانة المقامات، ودائماً فى خانة القصص العربى الذى كان ثمة ميل إلى تناسيه وإلى انكار وجوده، ورغم مثوله الحاسم والمحسوس

تشتغل به كما تشاء: يخالط المصوص والفتوات، الحشاشين والقوادين، ولكن يخالط كذلك الناس الطيبين الذين يعطون من دون أن يسألوا... فى المندرات والمقاهى، فى الأحياء الراقية وفى سوق السمك، فى القيطان وساحات القرية يتنقل حسن أبو ضب ويختبر شتى ضروب العيش وشتى أنواع البشر، يلزمه- فى هذا الجزء- من الرواية على الأقل- سوء حظ دائم- كما هو حال أبطال المقامات- لكنه يعرف دائماً كيف يخرج من كبوته ليحقق قفزة صغيرة إلى الأعلى.. وليعود دائماً إلى امه واخوته فى «البلد» يعطيهم ما عنده ثم يجلس وقد حل به الافلاس متسائلاً كيف ينبغي أن تكون خطوته التالية، وكيف ينبغي له أن يحافظ دائماً على رضى الأم عليه. فهذا الرضى هو الرأسمال الأول: لكن حسن أبو ضب سوف يكتسب فى مسيرته رساميل أخرى عديدة.

من سارق صغير لرزق المسيحين فى الريف إلى حامل ديش فى القاهرة، ومن حامل ديش إلى بائع سمك إلى صاحب مقهى صغير، قبل أن يعود إلى الريف ليعمل حارساً ثم خاطفاً يدهر ويشارك فى المؤامرات على «أثرياء» البلد، وخاصة النصارى منهم، قبل أن يعود مرة أخرى إلى القاهرة ثم للعمل عند المعلم دحروج ثم فى المعسكر، حيث يتحول السارق الصغير، إلى مهرّب من الدرجة الثالثة. ولأنه مهرّب من الدرجة الثالثة سيقبض عليه بالجرم المشهود وهو يهرب السلاح من داخل المعسكر إلى خارجة... وبعد هذا، السجن: لكن السجن حياة أخرى، قد لا تكون أسوأ من حياة الخارج، ولا سيما إذا قبض لك أن تنتمى فيه إلى عصاية تاجر حشيش كبير مسجون بدوره وتقوم بخدمته: ثم تلتقى برجل قانون سجن مثلك فساعدك على مجابهة المحكمة مما مكنك من الخروج بأقل ما يمكن من شهور السجن. ولكن حين تخرج إلى أين؟ إلى أهل

والتلفزيونية، وهذه الحكاية هى التى يرويها لنا الراوى على لسان خاله، الذى يعود إلى أيام طفولته، ثم ينطلق منها فى سرده الغريب ما حدث له، لمغامرة فى العيش، لاحتياله (كما حال أبى زيد السروجي مثلاً) فى طلب اسباب الحياة انطلاقاً من أسفل السافلين وصولاً إلى ما هو عليه الآن. و«أولنا ولد» فى صفحاتها المائة والأربعين ليست كل حكاية حسن أبو ضب (ابن الحصال) بل الجزء الأول فقط من حكايته لأننا لن نطلع فيها على المسار الذى قاده لأن يصبح واحداً من الأعيان الأثرياء المتريعين على قمة السؤدد فى محروسة اليوم، بل على الجزء الأول من ذلك المسار: على حكاية الشقاء الأول، سنوات الكفاح والاحتياال الأولى، منذ كان حسن كنبير اخوته وعائلهم بعد رحيل الأب، طفلاً يرافق هذا الأخير ويتفرج مذهولاً وجزعا على ضروب الاحتياال البسيط التى يمارسها الأب فى سبيل اكتساب قروش قليلة تعينه على اطعام الأقواء المفتوحة فى البيت. ولكن إذا كان حسن قد شعر دائماً بالخجل والخوف ازاء احتمالات أبيه المكشوفة، فان ماسيعود عليه بالتعويض هو انتماءه فى الوقت نفسه إلى أعمام محترمين رغم فقرهم، تلقوا علومهم فى الأزهر وصاروا علماء مرموقين.. من هنا فان حسن أبو ضب لا ينتمى فقط، إلى حثالة الحثالة، بل كذلك إلى طائفة العلماء عن طريق أهل عروسته أولئك. ثم يكتمل انتماءه عبر افتتاحه، منذ الصغر بشخصية على السايح، ذلك الفتوة الكبير الذى دوخ الحكومة وقتل العديد من خصومه وصار أشبه بالأسطورة الشعبية، ومع ذلك حدث له مرة أن رمت على رأس حسن أبو ضب، فباركه.

مزدود بهذه الانتماءات الثلاثة ينطلق حسن أبو ضب فى رحلة حياته «البيكارية» - أو اللولبية بالأخرى- حيث نراه يتنقل بين الصعيد والقاهرة، ساعياً وراء الرزق تاركاً للحياة أن



النائب الذى تعيش زوجته فى الجبل هاربة وهى مهربة الحشيش الكبيرة، كلما اشتاق إليها...
«أولنا ولد» تقتلى. بعششـرات

الشخصيات، وهى فى معظمها، شخصيات- مفاتيح تحيلنا الى شرائع اجتماعية، والى شرائع اخلاقية، وترسم لنا عبر ذلك كله مسيرة مجتمع كامل... كل هذا على لسان حسن أبو ضب الذى يلوح لنا فى معظم الأحيان محايداً، لايهتم من كل ما يحدث الا بمدى انعكاس هذه الأحداث عليه، انه يتفعل بتلك الأحداث يتركها تسيره، حتى ولو وجد نفسه فجأة أمام ست جثث، وهو الذى راح اصلاً ليخطب البنت حنة التى خلبت ليه، وحتى ولو توقف فجأة ليصف لنا مال اليه مصير جثة «عجروء» ابن العمدة الوحيد الذى كان متنكراً ليهرب خوفاً من انتقام اعداء أبيه منه، فأمسكوا به ورموه على الأرض «مفتت كراس الذهبية» ثم جاءت «نساء» من عائلة عبيد الرحمن ملك الموت يجبرين نحو الجثة، ملن عليها ورحن يشربن من دمها كما يشربن من عصير القصب...»

اذا كانت «أولنا ولد» تتميز بدورانها مع حياة بطلها، وبأسلوبها الفذ فى تصوير حركة ذلك الدوران.. فإنها تتميز أكثر من هذا بلفتها فالحال ان خيرى شلمى كاتب لقعة من طراز رفيع فهو هنا باستخدامه للغة المحكية، وهو أمر

الحثالة من جديد لأنك ستظل حثالة الى الأبد. او هذا ما هو مفروض، حتى اشعار آخر، حتى تصلنا الأجزاء التالية من رواية خيرى شلمى. فى انتظار ذلك نراكب حسن أبو ضب فى ملدن اليوس حول القاهرة وقد سرقت ثيابه، فسرقت غيرها وبعض المال وجهاز رايدو، وعاد بالمجموع الى الريف مرة أخرى: وجيها كبيراً بين أهله البسطاء، وجيهاً فقيراً لايجرؤ على مصارحة هؤلاء البائسين المنتظرين الفرج الآتى مع عودته، بأنه عاد خالى الوفاض. لكن حسن أبو ضب ليس من النوع الذى يبأس، لذلك سوف نصدقه حين يصرخ فى السطور الأخيرة من هذا الجزء قاتلاً: «والله لأفرحك يا أم ويا اخوتي مهما كان الثمن باهظ التكليف، سوف أفرحكن أشد الفرح ولو على جثتى وجثة الشيطان نفسه...»

هجومية اللغة

لما لا ريب فيه أن حسن أبو ضب قد نفذ وعده هذا، اذ نتذكر هنا ان الرواية افتتحت به وقد صار واحداً من الأعيان.

أما كيف واتاه الجاء والثراء فأمر سنعرفها فى الأجزاء التالية من الرواية. أما فى هذا الجزء فنكتفى- كما أشرنا- بمشاهدة مسيرة حسن أبو ضب، تلك المسيرة التى يوضعها صاحبها فى الزمن بشكل واضح فهو ينتقل الى القاهرة بعد فترة يسيرة من قيام ثورة ١٩٥٢، ينتقل إليها وهو على قناعة بأن الثورة وثوارها قد اتوا ليعطوا كل ذى حق حقه، وان الحكم صار حقاً للشعب والبائسين. ثم يرمى لنا الكاتب علامات سياسية- تاريخية بين الحين والآخر، مما يعطى نصه مشروعيته التاريخية. غير أن الموضوعة الزمنية تلوح أيضاً من خلال وصف الرواية للدهنيات الناس وتطور هذه الدهنيات، من خلال الأحداث الصغيرة: العلاقة مع السلطة، حياة المطايرد اللاجئين الى الجبال،

وأبو ضب يحدثنا عن شهرته، وعن السبب الذي حال بين أي امرأة وبين القبول به زوجاً... أو استدفعنا إلى التعاطف مع أبي ضب في هيامه بهته، ثم في شتمنا له حين يخيب بعد أن تراققه حنة إلى الغيط لقطف العنب. واللغة هي نفسها التي يستخدمها الكاتب لرمي العلامات التاريخية كمؤشر للإطار الزمني للأحداث.

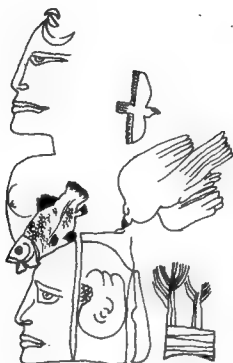
اللغة هي الشخصية الرئيسية في «أولناولد» هي ما يجيده خبري شلبي أكثر مما يجيد شيئاً آخر، لأن اللغة هي التي تجعل الغرائب تبدو معقولة، والعادي يبدو استثنائياً وتعطى لنص خيري شلبي ذلك السحر الغامض، السحر الذي يدفعنا إلى قراءة النص أكثر من مرة، حتى لو بدأ الموضوع شديد العادية عند القراءة الثانية. لغة هذا الكاتب هي ما يجعلنا نتنظر بلهفة الوقت الذي سيتاح لنا فيه أن نقرأ ما تبقى من أجراء «أولناولد».

محتم طالما أن الحكاية تروى لنا على لسان حسن أبو ضب يصل باستخدامه هذا إلى مستوى في منتهى الجمال، حيث يمتزج في قول أبي ضب المستوى الشعبي من الكلام، مع مستوى الحكى الروائي بشكل قل نظيره في عمل روائي عربي من قبل. هنا يتخذ استخدام اللهجة المحكية مشروعيتها المنطقية لكنه يضاف على العمل ككل مسحة تصله مباشرة بالحياة: حياة ذلك النوع من الناس الذين يكشف الحكى عندهم عن عبقرية انتمائهم إلى اليومى،

هذه اللغة هي التي تمكنتنا من التفاضى عن بعض المشاهد التي ستبدو للوهلة الأولى من قبيل «الكليشيات» (مشهد بيع السمك للسيدة الشرية التي ترفع صور عبد الناصر والمشير عامر على جدار بيتها)، وهذه اللغة نفسها هي التي ستمنحنا السعادة ونحن نصفى إلى حسن أبو ضب يحدثنا عن «عسران زهران» الذي سنقلب على قفانا من الضحك

فى العدد القادم ملف خاص عن الأديب الكبير يجيبى حقى بأقلام نخبة من النقاد والأدباء.

- مائدة مستديرة مع الكاتب الكبير
مع كشف كامل بأعماله



قصائد جديدة

لم تقشرو

توفيق زياد
محمد عفيف مطر

لوحات القصائد والافراج للفنان: محمود الهندي



توفيق زياد

وجهه قرص من السكر

ملفوف

بمنديل حرير

وجهه غزاة والصفحة

والقدس

ورق من صقور

وعلى عنقه كوفية قطن

حرفها الأحمر

في الريح يطير

٢

جاء عدنان

وفى كفه دفتر إملاء

وفى الأخرى حجر

عدنان.. وعدنان جديد

(كعكة العيد وقميص

القص)

كانت النجمة في الأفق

وعدنان على الأرض يموت

قلبه ياقوتة... تفاحة شهد

وجهه حبة توت

.....

.....

جاء عدنان إلى الساحة يعدو

هبة... عاصفة

نرا صغير

وتستشرى حريقة	كان فى عينيه جرحانِ
مثلما تنمو	وحلم... ومواعيد
عروق الورد والسوسن	وشمس... وقمر
فى وسط حديقة	
وكما يكبر جرح الوطن المصلوب	ودم الناس على الشارع
فى مليون شكل	والشارعُ نهرُ
وطريقة	من بشر
	ورصاص الجند
نامت النجمة والعتمة راحت	مثل المطر الأحمر
وصحا الفجر على عدنان	فى كل اتجاه ينهمر
مقطوفا كعنتود غنب
وأنت بلدته تحمله
بالعلم القومى لفته	مرقت واحدة من بين عينيه
وزفته عريسا من ذهب	وأخرى... ثم أخرى
.....	دخلت فى نحره حتى انفجر
.....	
كانت الساعة فجر العيد	هكذا فى لحظة واحدة
والبلدة مازالت على الشارع	مثل غمض العين
تغلى بالغضب	او لمح البصر
ودم الناس على الشارع	خرَّ عدنان صريعا
والشارع فى وجه رصاص الجند	شتلة من حبق أو فرع عتاب
متراس لهب	تهاوى وانكسر
أمد لم تبك	
أن الوطن الغالى	٣
يكوى كل قلب	
جمدت فى عينها الدمعة	عمره سبعة أعوام
صارت حجرا.. دفتر إملاء	وشهران وأسبوع ويوم
وصارت جمرة... وجدان شعب	وثلاثون دقيقة
أنحنت فوقه... ضمته اليها	
وضعت فى يده كعكة عيد	هاهنا الأطفال ينمون سريعا
وقميصا من قصب	مثلما تكبر مأساة



أمة لم تبك
لكن همست في أذنه
شيئا عن الحرية الحمراء
وعن أرض الجدود
عن تراب الوطن المصلوب أعواما
على قنبلة الغاز
ودبابة محتل
ورشاش جنود
وعن الحق الذي يمهز بالدم
عن الثورة

والعزة
والنصر الأكيد
ومضت تهتف كاللهوة
في وجه الجنود:
« أن في رحمتي

عدنان
جديد...

أن في رحمتي
-يامحتل-

« عدنان جديد... »

أنا من هذى المدينة

أنا من هذى المدينة
من حوارها الحزينة
من شرايين بيوت الفقر
من قلب الثنيات الحصينة

أنا من شارع «يوم الأرض»
من «دوار أيار»
ومن ساحات «صبرا» و«شتيلا»
والزقاقات التي
لا تحجز الشرطة أن تدخلها
عندما يشتعل الناس غضب..!!

أنا من هذى المدينة
عيق التاريخ والنخوة منها
والكرامة

واسمها شامة عز وشهامة
هى أمى وأبى مهدى ولحدى
بيتى الدافى.. شمسى.. قمرى
وطنى الأصفر والأغلى
وعنوان التحدى
علم فى رأسه نار،
وغار،
وذهب
قم قم شم وساحات كفاح

إطارات لهب
واشتياكات شوارع
وشجاعات وألوان بطولة
وقفاف
وهراوات
وقضبان سجون

أنا من هذى المدينة
ومن «السوق القديم»
ومن «النبعة» و«الكشاف» و«الخلعة»
من «بئر الأمير»
ناسها أهلى وسامى..
رفاقى فى السلاح
أنفى منهم ومنهم كبريائى
وهو همى
وجرحى
ودوائى

أنا من هذى المدينة
وحوارها الحزينة
والزقاقات التي
لا تحجز الشرطة أن تدخلها
عندما
يشتعل
الناس
غضب



أزروعوني

أزروعوني زنبقا أحمر في الصدر
وفي كل المداخل
وأحضنوني مرجة خضراء
تبيكى وتصلى وتقاتل
وخذوني زورقا من خشب الورد
وأوراق الحمائل
اننى صوت المنادى
وأنا حادى القوافل
ودمى الزهرة والشمس
وأمواج السنايل
وأنا بركان حب وصبا
وهتافاتى مشاعل

أيها الناس لكم روحى
لكم أغنيتى
ولكم دوما أقاتل

فتعالوا وتعالوا..

بالأيادى،
والمعاول
نهدم الظلم
ونبنى غدنا..
حرا وعادل
أيها الأطفال
ياحبقا أخضر
ياجرق عنادل
لكم صنا جذور التين والزيتون
والصخر
لكم صنا المنازل
أيها الناس الحزاني
أيها الشعب المناضل
هذه الأعلام لن تسقط
مادمتنا..
نغنى...
ونقاتل

أماما وأعلى

نقشناك في دقتر القلب

فصلا فصلا

رسمناك زيتونة

دوالي ونخلا

رسمناك عشبا سحبا

بيوتا وأهلا

ومرج عناق تفتح

وردا وفلا

وتسبيح قبرة

رقدت تتغلى

عبدناك صحوه فجر

وشمسا وظلا

وشوكا وصبرا

وزعتره تتجلى

وشاطى بحر تقدس

صخرا ورملا

أماما

أماما...

وأعلى

فأعلى...!!

وبانجمة الصبح غيبى-

بلادى أحلى

أماما...!!

أماما...!!

وأعلى

فأعلى...!!!

بلادى.. نفديك بالروح

شبلا فشبلا

وغشى كعاصفة النار

شيخا وطفلا

ليبقى لواذك

فوق السماك وأعلى

بلادى تيقين فى الكون

نجما معلى

وتيقين دوحة عز

فروعا وأصلا

حملناك فوق الأكف-

تباركت حملا

وشلناك مأساة شعب

أبى أن يذلا

بلادى عبدنا ربوعك

طودا وسهلا



وياجنة الخلد روجي-
بلادى أغلى

أماما...!!

أماما...!!

وأعلى

فأعلى...!!!

بلادى..بلادى...

لياليك بالنصر حبلى
وانت تراث الجدود الذى
ليس يبلى

وانت التى كل يوم

تصيرين أحلى

وانت التى كل يوم

تصيرين أغلى.

أغنية عجزية

(صورة شابة من أيام الصبا الأول)

أرقصى يا عجزية

قدك الأخضر غية

وارسمى ظلك فوق العشب

بشرى بشرية

أمرأء الحب فوق الخيل

يمضون للقباء العاصفة

والخصى يقدح من تحت السناك

وصهيل الخيل يأتي ويروح

والصدى والصوت

تبر يتبعثر

ودم الفرسان

عشق فى الشرايين

وسكر..

أرقصى يا عجزية

وافتحى صدرك للريح الفتية

وانشره ألقا،

خمرا وعرسا،

فلة،

مرجة ورد،

مزهرة

وابتهالات ندية

أرقصى يا عجزية

فرح الصيف أغانيك

ووجدان الربيع

ودموع فى عيون الأقحوان

ومواويلك عرسى

فى فروع السندبان

وصبايا خيزران

وتثنيك عبادة

وصلاة مستعادة

أرقصى يا عجزية

صفحة النهر مرايا

ونجوم الأتق رف من صبايا

واقذفى منديلك الأحمر

للريح هدية

أرقصى يا عجزية

قدك الأخضر غية

أنحدى

لادمى تشربه الارض

ولاروحى تهذا

فاقتلونى- اتحدى

واصلبونى- اتحدى

وانهبوا كسرة خبزي- اتحدى

واهدموا بيتى وخلوه حطاما-

اتحدى

وكلونى واشربونى- اتحدى

وطنى انت المفدى

والأمانى التى تقطر شهدا

وطنى الحرقه والوجد الذى

ياكل عمرى

والهوى والضوء فى عيني

والشوق الذى يملؤ صدرى

هذه الارض بلادى

وسماها ولعى

حاضرى... مستقبلى.. مهدي ولحدى

ودمى... لحمى.. فؤادى.. أضلعى

وهى أمى وأبى

وهى أبنائى وجدى

وترائى وأغانى

وأعلامى ومجدى

بيتى العالى وعنوان التحدى

وأنا الناس الخزانى

وأنا الشعب المعبذ

وأنا العاصفة الهوجاء

فى وجه المظالم

وأنا النهر الذى يجرى ويجرى

جارفا كل الطغاة

وأنا بركان عشق للوطن

وأنا الحضرة والشمس

وقطرات الندى

فاقتلونى- اتحدى

واصلبونى- اتحدى

لا دمي تشربه الارض

ولاروحى- تهذا

(أبريل/ نيسان، مايو / آيار ١٩٩١)



محمد عفيفي مطر

هذا الليل يبدأ

دهرٌ من الظلمات أم هي ليلةٌ جمعت سوادَ
الكحل والقطران من رهج الفواجع في الدهور!
عينك تحت عصاةٍ عَقَدت وساخت في
عظام الرأس عَقَدَتْهَا، وأنت مجنولٌ
-يا آخر الأسرى... ولست بمفتدى.. فيلادكُ
انعصفت وسبق هواؤها وتراها سيبا-
وهذا الليلُ يبدأ،
تحت جفنيك البلادُ تكومت كرتين من ملح الصديد
الليلُ يبدأ
والشموس شظية البرق الذي يهوى إلى عينيك من
ملكوته العالي، فتصرخ،
لاتُفَات بغير أن ينحل وجهك جيئة تملو
روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،



لست تُحصى من دقائقه سوى عشر استغاثات لفجر
ضائع تعلو بهن الريح جليجة لدمع الله فى الآفاق..

هذا الليل يبدأ

فابتدى موتا لحلمك وابتدع حلما لموتك

أيها الجسد الصبور

«الخوف أقسى ماتخاف»... ألم تقل!؟

فابتداً مقام الكشف للرهبوت

وانخل من رمادك، وانكشف عنك،

اصطفِ الآفاق عما يبدع الرخ الجسور.

٩١/٣/٢٧

معتقل طرة



الـخـوة الخمسة

تهبُ شماليَّة من أصيل الصُّبا،
 والسهب امتداداً لمروحة العشب،
 تبطنُ تحت جسور «بنى سويف» خطوة نيل
 تذوب به الشمس في صفرة حائلة
 وغيم نديف تشب به جمره من أذان الغروب،
 وفي الركن طليحة العائلة
 عليها نقيعُ من التمر تندى أباريقه،
 وهي لاتبثُ تتلفت حول المداخل،
 لاخطوها يرتغي بالوضوء
 ولاشبك الصيد فوق مناشره منبه بالخطى،
 بالوصيد ارتغي رأس كليهمو وأشرأبت معاطسه..
 علّ راتحة الخطوة الموحلة
 تفوح اشتهاؤها،
 افترش الشيخ سجادة من نسيج القلوع المرقق،
 وامتشط اللحية المرسله
 بكفيه، ملم ذرو السعوط بعليته،
 استعرض الأفق...

هم خمسة... فلا يهتمو انشق إرث الرضاعة
واصطرخت شهقة ناكلة
وولولت الدمعة الذاهلة
وهم خمسة..

وقفوا فى اصطفاف الصلاة بزنزاة السجن:
أوجههم من نقاء الحليب وعافية الدم،
أصغرهم قال: شيخاكمو فى انتظار الأذان،
السعوطُ بعلبته ليس يكفيه سهرته،
اغتسلت أحرف الآى بالدمع...

كان الهلال تُعرجنه الغيمة الأقلّة
وترتيلة الدمع ترغو رغاء الجنائب،
والمعصرات انعقدن حنانا من الوحى
والليل فى إثره الليلُ..

كلبهمو بالوصيد أشرأبت معاطسه:
خاتلته الرؤى.. فالطرائد بارقة
والسوانح سائبة فى مدى الدوّ؟
ريحا من الريح يطوى المسافات:

عمق السماء تباح
ومتسع الكون ضيع العواء المرجع،
فى الفجر يلقي طريدته بالوصيد:
هرير من الغضب المستباح،
وكانت صديرية يتوقد بين زخارفها
ماتبقى من الدم والصرخة الزلزلة...

نصوص



قصص

محسن یونس / مدوح السجینی / محمود سلیمان

قصائد

محمد الشهاوی / اسماعیل عقاب / مدحت منیر / حسن صابر

قصة عامود الزان محسن يونس

صارت امرأة له فنهت كلامه، وقالت: أنت تأمر.. أنا أطيع. والوصايا من عائلتها وععتها، وكانت تهز دماغها، وخرمت حلمة أذنها، وعلقتها. قالت: عارفة. عارفة. سوف تريح رجلها، وتخدم أمه، وتناديها بالجدة دائماً.

.. وامرأة تميم. كم من شمس غربت وأقمار نورت.. زهقت.. وكانت تهمس لنفسها، حين تقع عيونها على أم تميم أن الجدة تزوجت الزمن. وتعض على إصبعها، وتقول: آه ياناري.. لأن أم وجلها عاشت مائة سنة، وعشرين فوقها، ولبست الأسود، وتفتح الراديو على القرآن، وكانت تحكى عن ولدها، وامراته الحكايات، وهي تقعد في الدكان، وتضحك، فيلمع الذهب في فمها..

الشيء الجميل

الرجل ككل رجل في بلدنا أحب، والرجل لم يهمد، وإنما حبه تحقق في عصافير من عصافير الكناريا الأصبلة، وفي قفص سلكي

تيمم البقال بعد الضنى - اغتنى، وقعد في دكانه، والناس هم وحدهم يأتون إليه. يروح للمدينة الحرة، ويعرف كيف يخرج من مخارجها كالشعرة، ويدخل البلدة بأحمال، وجهه كله يسقط عليه الرضى.

وابتنى بيتاً من طابقين، تحف به أشجار النخيل، والمناجير، والجوافة، التي لها ظل على الأرض، وشجر فل معطر غرسها في الأركان الأربعة حول البيت، وقال مع الأيام تغطي الأشجار من كل حبة تمر أو زهرة..

.. وألبس أمه هندية القماش المقصب، واشترى لها زوجاً من الأحذية، ثم أخذها إلى الطبيب، الذي فتح لها فمها الواسع كالقراغ، فوجد الفكين مقلصاً من كل الأسنان، وقيم أخرج الفلوس من جيبه، حتى الطبيب يركب لها طقساً يصنع من الذهب الخالص، وقال لها: اضحكى للناس يا أمى. فصارت هي تضحك لأقل سبب..

.. وقيم جاء بأحمن بنت في البلدة، ومن عائلة، ودخل عليها وجعلها امرأة. والبت التي

إلى فوق، والبدن يبعد عن البدن، ورائحة، ولاصوت. مد يده، بالأرجل أمسك، وعلى وجهه لم تسقط الدموع، الدموع وقفت في عينيه. دمعة في كل عين تكورت، ولم تنزل. كان الشباك في حجرته مفتوح الضلف، والجيران سمعوا صرخة إنسان من ديتهم، وجعير إنسان من ديتهم. وكل شيء بعدها سكت.

الماء والهواء

الرجل في ماء البحيرة يغطس فيه لحد وركبيه، ويمسك السمك بيديه، ويرميه على البر، وسمكة شكته عظمة ظهرها في كفه، فطرح بها، وهي السمكة عافرت، وعافرت، والرجل لم يكن يريد أن يفعل.. فعل. وقف في الماء. يشوف كيف هي هذه المخلوعة العقل، تخبط الأرض بذيلها، ولافائدة، ولافائدة، لأن السباح دخل خياشيمها، وهو لم يكن ليفعل، فعل، والحبر ارتعد والكلام من فمة خرج: آآ هي.. لو كانت معي؟! آهي لو.. آآ هي.. معي.. كانت. عند هذا إلى البرسعي، والماء ظل ينحسر عن بدنه، وينحسر، حتى إلى الأحراش طلع. عار. ياصالحة.. ياصالحة! وبوت البلدة هناك. الطريق إليها عبر غيطان، وجسور. عقب صلاة الجمعة، وأمام عتبة الجامع صرخ: أنا معلول، وعلتي لادوا.. والناس تلكأت، تأملوا الرجل، والأبينة، والبرعة. التخليل الأشجار، والسما عالية، فيها سحاب ينفك عن بعضه، ويجري بأشكال، وأشكال تجرى. في البنية صالحة قالت: يا ابن الناس. الدنيا.. وهو شخط فيها: كل ساعة تقولين أنت لسان. يكن لا..

جميل وضعهما، والأكل والمياه- أما وجهه فاسود. وأما بدنه فتقلصت منه كل عضلة في دور، بعدها تنقبض عضلة، فعصافيره يداعب، وينفرون الأصابع، ويضحك هو.. هذا يحدث، وبعدها يقوم من نومه، ويصحو، فمجلدة عصافيره، ومتعبسة، يجدها هامة على أرضية القفص السلكي الجميل.

يحدث هذا للرجل الذي من بلدنا، لأن الرجل آمن بأن النهار طلع، وبأن العوار. كل الدنيا. كل الدنيا، ولابد أن يحتضن شيئاً جميلاً. به يعتم من الدنيا. الدنيا يهرب فيها كلما خرج، وإلى شقته يكون الجمال يزقزق، ويرفرف، ويراها يتصافدان، وبعد السفاد يصدحان، ويرفعان الرؤوس، والأبدان إلى أعلى أعلى، فيفرح، وحلف أن كل أفراخهما سوف تكون لهم الحرية يفتح باب القفص، وإلى الهواء يقول: انطلقوا، فأنتم طلقاء. فيروح كل فرخ كناري إلى الفضاء، الذي لا يحد.

ارتقت في يومه الثاني، والذي بعد الثاني. في كل مرة تكون مرة، يرى القفص السلكي الجميل ليس فيه إلا فراخ كالضمير.. يتعذب الرجل الذي من بلدنا. والصحيفة لا يقرأ، والراديو لا يسمع، وبعضفون آخرين يحضر، وهو كأنه يزوم، رغم أنه جذلان يغنى: يا عصافيري يا عصافيري. أريك أريك.. وشتم نفسه، لأنه يريد الآن الشعر، فلا الشعر يطاوع ويأتى، وانتبسه أن الدين أخذته، فدهمت، ولطمت، وهو راح إليها، وككل رجل من بلدنا هون على نفسه، وتحمل، وأعطى عصافيره الكناريا الجميلة الاهتمام، وفكه ارتعد، وشعر أنه لابد يجرى إلى الحمام، يلك حصره. الكناريا الكناريا. الدنيا. الدنيا. على أرضية القفص السلكي الجميل، رفعت أرجلها

يل لا. عن الدنيا يشتغل فى الحنك. الدنيا من الخفير إلى أكبر كبير. هى كما هى خلقت. زعق: تقولين. تقولين. وهى ظلت عليه بين الناس من فوق عتبة الجامع، وهو بلغ من الزجاج قطعة مشروخة، تلوت بها مصارينه. صاح فيها: إنزلى. تعالى معى. والناس ضحكوا عليهما، قالوا: نافس عقريته. اتركوه. يرقى على الحشاش، ويتموج قمريفتين، يستقر على بطنه، والكون هو فيه، يتفسح حتى الأثق يميل، يعطيه أصواته، يسد الأذن، والأذن، يتسرب غس مع صفاره النموس من الأحراش إلى وسعاية فيها شمس، ورأى قطاً، وقطة برية، يتشممان بعضهما فى موسمهما.. والرجل قبض على غابة، واغتاط، فهو اغتاط، وشم. لا يعرف أى شىء يشتم، إنما هو شتم، والقط قفز، بهر. ثم صرخ بلين، والأثنى إرتكزت على الأرض، لا يخرج منها أى صوت فى البده، ثم بعدها جاوبت الذكر. تصرخ الرجل لم يصطبر، انكسرت الغابة فى قبضته، فاخترق النموس، وغوسه حدود الضوء، وابتلعته الأحراش، والقط والقط لم تنفصل الأبدان.. زحفت الأثنى بحملها، وغابت.. يا امرأة أفهمى. الدنيا هذه أرميها خلفى. البلدة طائق. والناس قالوا لما سمعوا: يا ابن الناس. الناس بالناس. والرجل زعق: أعيش برة البلدة.. قال: تعالى معى يا صاحبة. وهى قالت: لا. ومشت إلى بيتها، وهو مشى رأسه بين كتفيه، وعند الأرض المشاع، تبعه الألف والألف متراً عن البلدة، وأمامها البحيرة، ووسط هذه الأحراش إلى بعيد بعيد عن البيوت والناس، والدنيا، حش الغاب، وخلط الطين، وأقام الحوايط. قال: هنا أكون. البحيرة والسلك. أصطاد. أكل. وإذا النوم حان يتقلب. قال هو يوم والثانى

يأخذ البدن يتعود. والبال يرتاح للمكان. يلبس ما يلبس، يغطى عريه، والحرباء. فزع لما رفع وجهه، وحسسته بلسانها، وتراجع، وهو رأى لونها أخضر، فلما أمسك بذيلها الطويل صارت حمراء لحظة، وتغير لون الجلد إلى الرمادى، والحرباء طيبة، هى تريد أن يتركها لحالها، وهو الرجل قال لنفسه بصوت عال: تفضح نفسها بألوانها.. أشاح بيده، وقال: لا. هى صريحة. عند الغضب تلونت، وفى الخطر تلونت، والهدوء تلونت.. مكشوفة. لا تختفى مثل الداء.. أوف. سيدنا أيوب عاش وحمله. آآهى. امرأته الأصلية كانت تزوره. أنا تركت الدنيا بناسها.. متى عيني أكون وحدى. وحدى. تنط الفئران حوله، وصرصار الليل الأسود، الذى لا يسكت عن الصفير. يصفر الرجل رفع وجهه مرة لفوق.. فضاء يتقلب إلى فضاء، ونجوم تهرق، ونجوم تبهت. صغيرة، وكبيرة، وأكبر، والنمل يزحف. أنواع.. يطن حبلى، وقزم، ونوع منه عضه، وهرش، والطيور تُصوّر، وتكاكى، وتغنى، والعيون تخون صاحبها! أعطى ظهره للبلدة. هنا أعيش. واسع الصدر. راحت عيونه تنظر إلى هناك. هناك البيوت. عض على لسانه، وصرخ. مد إصبعه، وأخرجها من فمه، وجد عليه نقطة دم، دمع، ودش، لأن الفكر جاء، من يوم أن هجرا! استغرب.. بنى آدم واحد لم يحضر.. يتفرج حتى! يقعد بين الناس يحكى: أنا رأيت، ورأيت، وهو الفسرد فى المكان.. بنى آدم واحد يأتى! صاح: خلونى. هبطت رأسه التى بين كتفيه ساعة، ووقف، رفع هامته، والآن هو يواجه البلدة، وزعق، زعق زعقة، وعوده انتفض.. ورقة تدوخها فجأة هبة ريح.

اقاصيص

خيال من وحى الأحوال

سمدوح السجينى

كلايه المدرية- حين كان مستلقيا وزوجته فى الشرفة الخشبية نصف عاريتين مستمتعين بشمس الصباح الدافئة.

بيتما إكتفى الشنبر القوى حين فاجأهم بحديقة منزله بأن علقهم من أرجلهم وراح على عشب الحديقة الطرى يضاجع زوجته أمام أعينهم المقلوبة فكان أن منق الهوان أحبالهم الصوتيه- وأفقدتهم حتى الرغبة فى التغاطب بالإشارات لعمر طويل.

أمور من واقع الحال تشبه الخيال

لم يكن لدى أدنى فكرة مسبقة عنها- فقط رأيتها مرة تشاجر الهواء- ومرة رأيتها تقشط شعرها الرمادى المبلول حتى كاد يلتصق برأسها.

بدا الوجه نضرا، وجذع الشجرة المعتيقة المورقة متكأ جيذاً للجسد- وبدا المكان

كان الطيبان المتزوجان قد اشترى منزلين فى ضاحية البلدة.. وفى الناحية الأخرى منها كان الشريران المتزوجان قد اشترى أيضاً منزلين.

أشاع المجنون من شباب البلدة أنهم شاهدوا- عبر فرجات النوافذ- زوجة الطيب الأول وهى عارية فسا كان منه إلا أن جاء بالبنائين ليسدوا له كل المنافذ بإحكام.

وكا أن مات مختنقا بالداخل هو وزوجته التى مارقت لغيره عارية قط.

وأشاعوا مشاهدتهم عبر شقوق السقف للطيب الثانى وهو يضاجع زوجته فكان أن قتلها إذ لافارق لديه بين أن يراها الآخرون عارية وبين مضاجعتهم الفعلية لها.. وعندما بكاه- بحث عن شقوق السقف اللعينة كى يسدها فلم يجد لسقفه أى شقوق.

أما بالقرب من منزل الشرير الضعيف فقد شوهلوا وهم يركضون كالجردان الملعورة أمام

عينيها عن وجهي - في صمت سرنا - في صمت
لزمت حجرتها.

كان الطبيب البشوش قد التهم مرتبي
كاملا ليتزع عنها مخلوقا لم يكتلم.

هاربا رحت أعيث بشعلات الموقد - بقيت
أرقب ألسنة اللهب المتصاعدة طويلا دونما
تفكير في شيء محدد أشعلت أربع سجائر
وأنهيتها وأنا أرقب النار - ترددت في فتح
الصنبور.. ترددت في البحث عن علبة البين..
وأیضا دون أن أفكر في شيء محدد امتدت
يدي لتلتقط من على المائدة (بصلتين) كانتا
قد القيتا في مكانهما من وقت طويل حتى
تفجرتا بالحياة.. ثمة أوراق لامعة راحت تشق
الهواء كخناجر لينة.. بدت لي وكأنما ألسنة قد
أخرجت في وجهي معلنة وبشكل سافر أن
الرؤوس المجتثة يمكنها إعادة خلق.

نفسها فكرت وأنا أشعل سيجارتي
الخامسة في وضعهما باناء زجاجي مملوء بالماء
لأساعدهما على غو أسرع.

ولكن حين عاودني وجه الطبيب البشوش
وجدتنی أحملهما برفق شديد وفي كيس
القمامة الأسود كانتا قد إستقرتا.

فيكتوري

على بلاط الأرضية كان قد انتهت من فرد
خريطة الوطن العربي الكبير للقواة.. وفي
منتصفها كان قد انتهى من وضع كرسى الحمام
بأرجله العالية وقاعدته المستديرة الملساء
والمنقوبة من المنتصف على شكل هلال.

ولما كانت الحجرة خانقة ولما كان مصرا
وبلاسيب واضح على ترك نافذتها الوحيدة
موصدة.. فقد راح يعد أن استقر جالسا
يتخلص تدريجيا من ثيابه ويطوح بها في
الهواء كان يضعك حين تختار قطعة الثياب
مكانا مناسبيا لسقوطها وضحك حين وجد
سرواله يصنع فوق الخريطة حرفا لاتينيا كان قد

بعشاقه.. بفخار سياراته.. وقوضاء ملكا
خالصا لها - زلالي جوارها كان هنالك دائما
صندوقها الرمزي فقط كان ينقى عنها صفة
التسول.. ولم يكن يعطى أى إنطباع بأنها
بانعة.

وكان أن جاء قصار القامة فانتزعوا الشجرة
وسيجوا المكان بزخرفة من حديد مغروين منحنا
بنائة من الصدف تموج في المساء بالنساء
الفاخرات والصخب (وعلى الأصعدة الرسمية
قيل بأن الوطن قد اعتمد الآن حضاريا!!).

...وتناثر حول السور رجال التشريعات -
بثياب بيضاء وشرائط صفراء وحمر.. ومحاط
كل منهم بالأسمت الكافي لوقياته ضد فصول
العام المتعاقبة إلى ماشاء الله وبشكل عفوي
جدا - وقعت عيناى الآن على شعر مبلول
ومحشط بعناية.. أسندت ظهري إلى القاعدة
الإسمتية للسور وبجراحة مدت ساقها في وجه
العرياء وحين أخرجت لسانها تأكد لي تماما أنها
لم تكن تقصدني وأيضا عندما علت بصفتها
في الهواء..

وربما حين حركت أصابع يدها بوقاحة لم
تكن تقصد أى شيء على الإطلاق.

إجهاض

حركت الإصبعين الكبيرين بقدمي إلى
الخلف بأكبر قدر من الجهد - أحسست بالألم
يفادر جسدي ويتجمع في نقطتين داخل
عقلتي الإصبعين.

حاولت جاهدا جعل باطن القدم اليمنى
يواجه باطن القدم اليسرى وجدتهما وبشكل
عدواني يتركان بينهما فراغا يشبه الرحم..
إنفتح الباب الموصل وأنففعت إحدى الممرضات
تطالبني بالبشيش.

أسرعت أخيرا - قدمي المتعبتين داخل
حذاءي الأسود السميك - إنسحب الخدر
تدريجيا عن سيدتي الملقاة - راحت تهمد

رئيسة القسم بالتهريج وأتهمتها بالسطحية.. راحت تصفني بالأشعث الذي يبدو عليه علامات الجنون ووصفتها بأن لها شعرا ناعما تحركه حتى الريح الليند.. فكان أن هدأت واقتربت مثلى من النافذة الملائى بالريحان قالت: تحتضن فتاها فى قارب بالنهر بلا أدنى خجل

قلت: ورد النيل كثيف كمأسة
قالت: الأتوبيس النهري يحوم حول القارب
بكرامية مقصودة

قلت: لم يسبق لى مشاهدة عاشقين
بصرخان فى رعب قبل الآن لا أعرف إن كان
حوض الريحان قد طار من على حافة النافذة
إلى الشارع من تلقاء نفسه أم أن قبضتى قد
تدخلت فأوقعته على مقربة من طابور الجند..
دهشت حين رفعت رأسا ثقيلا من على
مكتبى فرأيت بشكل غائم غرباء لا أعرفهم
يرفعون بقايا الريحان من على حافة النافذة ..
وقبل أن أفكر فى النهوض جاتنى صورتها
اللاذع يسأل عما إذا كنت قد حلمت منذ دقائق
بأن الحجرة قد امتلأت فجأة برجال الأمن؟
وقبل أن قد يدها برآة التجميل المستديرة
كنت قد تأكدت تماما من أن إصابات وجهى
أكثر من حقيقة...



رأه مصنوعا بأصابع النسوة الكويتيات فى
شوارع القاهرة..

غطى كمينصة ثلاثة أرباع وجهه ليمسها
تقريبا.. أما ثيابه الداخلية فقد اختارت
أماكنها بدقة مدهشة.

أحس برارة تنزلق من حلقه إلى طرف
اللسان.. كورها... دفع بها فى الهواء فتناثرت
على الحائط المواجه كريات بترولية ثقيلة
التقاع.

أما عن الجبل المعقود والمعلق فوق رأسه
تماما بمنصف الحجرة.. فقد حاول جاهدا حتى
أهلكه التعب.. أن يتذكر سببا واحدا جعله
يمعلق الجبل هكذا.

المصابون نوما

سألتنى رئيسة القسم إن كنت أرتدى حذاء
ضيقا؟ أتهمتها أن ما يقدمى محض إصابة
حقيقية فوجئت بوجودها حين إستيقظت من
نومى فى الصباح.

فكان أن نظرت ورئيسة القسم لوجهى
بارتياب رغم يقينى من إنتظارها لتفاصيل
أكثر.. ورغم يقينى من أنه يقودها أن تظل
ليومين كاملين تمطر رأسى بحدث لا ينقطع عن
كل إصابات النوم التى حدثت فى محيط
أسرتها.

وجدتنى بافتعال شديد أنجة ناحية النافذة
الملائى بالريحان مدعيا أنه ثمة جلبة.. وكان أن
رأيت طابور جند طويل ونيلأ هادما وظهيره
تلهب الأصفرة.. وتأكد لى أن مرور مركب
الرئيس من تحت النافذة سيكلفنى خمسة
جنيهات هى قيمة ما يخصنى من الريحان.

إنتبهت لسؤال رئيسة القسم لى عما إذا
كنت سأكتب للمهرجان التجريبي؟

- أئقنى لو أكتب عن قدم تصاب بإصابات
حقيقية بينما الشخص قابع فى سريره- ليس
قريرا تماما- وإن كان يغط فى شخير بتهمة

قصة نصوص قصيرة

محمود سليمان

ابتسامة

الأرض ممزقة، ابتسم.

عندما أجهشت الأم - في المساء - باكياً،
ارقى في أحضانها، سألها:

- ماذا يبكيك؟

أجابته: كان لك أخ يكبرك بسنوات، كان
فارس الطول وكان رجلاً، قتله أتباع هذا.
وأشارت إلى الصورة في أولى صفحات جريدة
الصباح.

حين انطلق أول شعاع من الشمس، طلب من
أبيه العيادية، سار في الشوارع واجمأ،
والأطفال حوله يضحكون ويلعبون. اتجه إلى
بائع اللعب، اشترى مسدساً كبيراً، ثم عاد إلى
المنزل، صعد السلالم بسرعة، أسند الصورة إلى
الحائط، صوب المسدس تجاهها، أطلق بعض
الرصاصات البلاستيكية لما وقعت الصورة على

انتظار

قال الطبيب: منذ متى؟

قال الأب: منذ شهر.

: وهذا الورم؟

: ظنناه امتلاء.

قالت الأم: ماذا أصابه؟

قال الطبيب: رننا يستر، هو وحده صاحب
المعجزات.

: تقصد.....؟؟

: أملنا في الله كبير.

قال الجدة: كله كلام فارغ، الموت بيد الله
وحده.

قال الصغير: ما الموت يأمرى؟؟

مفارقة

- ١- فى الجامعة كنت أراها: زهرة نمتت
وسط الأشواك، فكان القلب يرفرف.
- ٢- فى الطريق رأيتها، كانت بطنها تبرز
أمامها، ويدها تدفعان عربة صغيرة يسكنها
طفل.

مكاشفة

يقوم من النوم، ويفرك عينيه، ويسائل
نفسه عن الوقت واليوم، وتحببة الورقة الأخيرة
المشبعة فى الحائط: أن ديسمبر يلفظ انفاصة
الأخرة، ويخرج بعض أوراق كان يكتبها كل يوم
قبل نومه، ويتصفحها جيدا، وعندما ينتهى
يخرج للشوارع السعيدة بالعام الجديد، ويسائل
نفسه وبه كثيرا ولا يضرب كفا يكف ثم يتحدر
يسارا متجها نحو النهر.

شوف

بينما كانت يدها المتعانقتان يدا واحدة
تروح وتحبب فى الهواء، وعيناها تبطلقان فيسا
وضع بأناقة خلف الواجبات الزجاجية، لمح على
طرف الرصيف قايما. بسرعة فض أصابعه من
أصابعها، انزوى ناحيته داسا فى الكف المبسوط
شيئا، وقبل أن تعاود اليدان العناق، داهمه
صوت الدعا الخارج من الوجه المختبأ. جاهد
فى السير كالأس، لكن الصوت ظل يتردد فى
أذنيه. فخطا خطوتين للأمام بسرعة، ثم مثلها
للخلف، وهو لا يدري:

هل يصود يكشف الوجه المخبأ؟ أم بهرول
أولا إلى المنزل، يتأكد من وجوده هناك؟

كل صباح كان يستيقظ مع أشعة الشمس،
يوظ شقيقته، يخرجان يلعبان أمام المنزل.
استيقظت شقيقته، كانت معظم أشعة
الشمس تختبئ وراء غيمة كبيرة، وكان مازال
نائما.

حاولت إيقاظه، لم يرد عليها. غلبها
النعاس فظرت الى النافذة واستلقت بجواره
حتى تظل كل أشعة الشمس.

تساؤل

حين كنت خارجا من العمل، اصطدمت
عيناى بأمرى. تسير مستندة على عصا
خشبية، تجاهد لرؤية الأشياء أمسكت بيدها
مصافحا، لما دقلت النظر عرفتنى. سألتها عن
حالتها، وعن أبى القايح هناك، أخبرتنى أنه
مريض منذ أيام بعيدة- كأيام غيابى عنهما،
وبكت

رمقتها من الخلف، كانت ترتدى جلبابا أذكر
أن لونه كان أبيض، تنتعل حذاء بلاستيكي
مزمقا.

زمان عندما أصابنى المرض، كان أبى يعمل
فترتين، يقترض من هذا وذاك لثمن الدواء
والطبيب، وكانت أمى لا يفيض لها جفن، وكنت
توالى إلى الكبر علنى أمتلك نقودا وبيتا
لأسعدهما.

سرت فى الشوارع تحوطينى العمارات
الشاهقات والسيارات الفاخرة والسؤال القديم
يلح على:

هل السرقة حرام؟

انكسار

ضلع، بجوار السرير عند ذراع الولد اليمنى
منضدة خشبية، وضع عليها جهاز تسجيل
ينطق بأغنية وموسيقى وكومة من الشرائط
بجوار الجهاز. وكان الولد يسافر بعينيه
المفتوحتين جدا فى اللاشئ عبر النافذة التى
ينزاح ستارها فيستبين الولد الليل والسما
وقرصا كامل الاستدارة والاضاءة وكان الولد
يهز رأسه مع الأغنية هزة لا تكاد تبين، وأصبح
من المؤكد أن أصابعه هى التى تشاكس أزوار
الجهاز من وقت لآخر فتتكرر بعض المقاطع دون
غيرها، ثم تعود الأصابع فتشتبك خلف الرأس
المستود إلى وسادة ثنيت لتصير من طبقتين.
وصارت نظرات الولد تتوزع بين السقف مرة
والليل والسما والقرص الكامل الاستدارة
والاضاءة مرة أخرى، وخلال تكرار بعض
المقاطع، كان يمكن للنظر الى وجه الولد جيدا
أن يتبين مجربين ضيقين ينهعان من العينين
إلى الحندين فالوسادة، ويسلكهما خيط
«هزيل» من الماء الدافى المالح.

عجيب أمره الولد القصير النحيل، تراوده
النساء والبنات عن أنفسهن فى الشوارع حين
يجوبها، فيحمر وجهه كينت السادسة عشر
ويزداد اختبائه فى الملابس. وفى آخر الليل
حين يختلى بنفسه فى حجرة منزلهم الغربية
ويغلق مزلاج الباب وراءه:

يستدعيهن واحدة فواحدة، ويجردهن من
ملابسهن ويفعل بهن ما يشاء، حتى ليخيل
اليه أن خدودهن هن التى تشتعل احمرارا، ثم
يحزن كثيرا، كثيرا، كثيرا، قبل أن ينام.

مشهد

كانت نسمات الليل تغازل ستار النافذة
المفتوحة فيتماوج كعمود المواة اللين أمام عيني
الولد الذى يرقد الآن على سرير لا يتسع لغيره،
ويصنع مع كنبتين بنفس الحجرة مربعا ناقصا

شعر ثنائية الشذا واللظى

محمد محمد الشفاوي

١ - المتارج

أعلن الآن على الأَشهاد ميثاق جنوني
وأغنى
إن لي في الحلم داراً تحتويني
وطيوقاً تستبينني
ومدى يشتاقه قلب المغنى
أعلن الآن على الأَشهاد ميثاق جنوني
وأغنى:
ضقت ذرعاً بوجود ضاق عني
وخواء حائل بيني وبينني
فدعوني
مبحراً في لج فني
فهو كوني
أعلن الآن على الأَشهاد ميثاق جنوني

وأغنى:
إنما يشغل مثلي
وردة الروح وموال اليقين
وشذاً قد خباه لي قوارير التجلي
وفيوضات بها تبصر سر السرعيني
أعلن الآن على الأَشهاد ميثاق جنوني
وأغنى:
هكذا تأخذني الأفلاك مني
لرؤى (تسرح لي الأفق براقاً يصطفيني
وقد الريح لي دربا إلى كل الجهات) ..
فإذابني والمدي ملك يميني
ونوافير السنا تفتح لي بوابة الألوان:
لونا بعد لون
أعلن الآن على الأَشهاد ميثاق جنوني
وأغنى:

ها أنا فوق بساط الريح أجتاز الهيمولى
وأمامى كل أمر يتشيا
إننى الشاعر قد صار-نبيا ورسولا
ولعيني تبدي الغيب نورا يتلأأ
لحظة تجمع أشتات القرون
وتربنى

كل ماكان وماسوف يكون
وأنا أفنى اندهاشا لانهائى العيون
مسلمًا للمطلق الخالص أوتارى ولحنى
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
ها هنا أخلع عنى
قيد سجنى
وليالى الطعينة
وكلايبى اللعينة
وخيامى، وعباطى..
وأبنى:

وطنا لايفتدى أمثولة بين البرايا
ها هنا أنضـــــوع عن القلب
الكوابيس/الرزايا

والكوابيس/التكاي
وبلادها آدها النوم الطويل
ها هنا أكشف عن أسباب حزنى
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى:
أيها المرقى الجميل
لا تعدننى
لديارى..

لطواحين اندارى واندحارى واحتضارى
وانتحارى
وسكاكين انشطارى وانكسارى وانهيارى
واندثارى
ويراكين افجارى

ومجانيق اللظى العاصف بى
فى مهارى اللهب
وجواحيم الغضب
وسرايب العذاب المستكن
أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى!

٢- بكائية الغابة واللهيب

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى أغنيات النار والدمع العظيم:
ما يعانى به الغضى/الجسم الهشيم
فى يدي كبر الجحيم
رقصة المذبوح قلبها النهاية
أم هو الصحو الأليم؟...
حدثننى يا هموم

وتكلم أيها الوقت/ النفاية
إننى الفارق فى لظى وسواسى ونارى
أتقرى- وعلى كل جنار-
صور الأثدلس/الجرح/الفجيعة
وهى تهوى- فى غباء مستحيل- تحت
أقدام الضوارى والحديدة
حدثننى يا هموم
وتكلم أيها الوقت النفاية
مالذى ينتظر الجسم الرميم؟..
مالذى يقدر أن ينهينيه
وهو فى كل دهاليز شرايينى يقيم؟!
ثم من يحـــــمل عنى عبء روحى
الجامحة:

الأسى البركان... والسهد الحرائق
الهوى الألقام... والعشق الصواعق
أجنونى؟
أم ظنونى؟



أم شجونى
 أم حروفى السابحة
 - حدأ وصقورا جارجة-
 فى دمي / تطلب رأسى كلما قارب
 طيف النوم أن يبدى لى
 وجهة الهارب منى؟
 أم شظايا خجلي
 من زمانى الطلل
 وانتكاسات تعيد النار للجسم الذى
 يقهى

على برميل نفظ (ولدت أمه/ الأرض:
 سلاما
 ووثاما
 فجعلناه:
 انقساما وانتقاما
 وانهمزما
 ومطايا نزوات فاضحة
 وتجن وتدنى!
 أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
 وأغنى

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
 وأغنى أغنيات النار والعار الملم:
 إن قومى
 فتية الكهف.. فمن يوقظ قومى
 من سبات الأهد؟..
 أيها القات الذى اغتال غدى
 بعدما أخنى على أمسى ويومى!
 أيها النفط/ السقوط/
 المتأه/ الأخطبوط/
 الغشاوات/ الغوايات/ الهلاوس!
 أيها الناس/ الطيالس
 والطنافس

المفانى والغوانى والأغانى والمباني
 والأوانى
 والنفانس!
 أيها الخلق/ البسوس/ الفتنة/ الغبراء/
 داحس
 أى ضيق يعترينى؟...
 أى هم..
 كلما أبصرت أنا لم نعد
 غير غشاء وزيد
 وقذى فى كل عين-!؟

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى!

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى
وأغنى أغنيات النار ياسا وإرتيابا:

ليست الأرض ترابا

وشعابا وهضابا

وطعاما وشرابا

تلك أرض اليهم يا «هى بن بى»

إنما الأرض لدى:

كلمة التاريخ عنا/

هل حفظنا؟...

هل أضفنا؟ أم أضعنا كل شئ؟!

هل وعينا أنه العار علينا ذلك العيش

الغيبى؟....

و«بنو الأحمر» لا يألون صمتا وخشوعا

وخنوعا وخضوعا

والغريب الأجنبى

يستجث النار/ يذكى لهب الفتنة فى

خبيث وضغنى!

.....

.....

.....

آه يا شعرى القديم

عندما أطلقت أجراس القوافى

أخرج الكون لسانة

وقطى فى سرير العجب حتى فاجأته

الريح فى يوم عصيب!

(قلما تفجانا ربح المهانات الأخيرة

قلت للجدران:

يا جدران لا يغفرك زيت

وطلاء،

ورسوم

فالنجوم...

تنذر الأرض بشيطان الفجأة)

آه يا شعرى القديم

لم تكن غير نبى فى زمان أرق الكون

وثوقا

بنفسه «اللات»، و«العزى»، و«ود»،

و«يعوقا»

(كنت لا أبغى جزاء أو شكورا يا بلادى

عندما كنت أنادى:

أيها التاريخ عمد

جسد الريح....، ووجد

شعث الروح....، ووجد

دورة الميلاد، واصدع بالطلوع:

ألقا يهرى السطوح

قدرا يابى الرجوع

وتغلغل فى الخلايا....

والخفايا...،

والزوايا....

والأقاصى والنجوم

وانسرب فى كل واد:

غيمة...

سحرا...

أريجا لا يحد....

رجفة تخترق النسغ وترقى

سلم الأشجاج حتى تتلاقى

والفروع)

آه يا شعرى القديم

كم رضينا أن نحجوع

رافضين اللقمة/ الزيف ولم نعبأ بغبن

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى

وأغنى!

أعلن الآن على الأشهاد ميثاق جنونى

وأغنى أغنيات النار والموت المشاع:

طلع النفط علينا
من ثنيات الصراع
وجب الحزن علينا
مادعا للهم داع
أيها الناس الضحايا
والدجى عات القناع
إنه الموت تهدى
جيشه الضخم الذراع
يعذر العاشق إما
قد مضى دون وداع
فالتى كانت هواه
أسلمته للأفاعى!

.....

.....

ياتاريخ الحياة

لم يعد بينى وبينى من سلام
خالط النور بعينى الظلام
واجتوى شكى يقينى
فاقطعى منى وتينى
وأرحمىنى بأرجام!

.....

.....

يا لىالى الدوامى
ذلك الشرق الجريح
سيفى المسك به
فى قيامى.....
ومنامى.....

كيف لى ألا أبوح
بانهزامى

.....

.....

يا زمان الزلولة
آه له:

شاعر يسكن ناسه
منذ كان
دار قلبه
ويغنى - وهو يبكى -
مهديا للكون ماسة
خلقتها كف حبه
لم يكن يرجو من الدهر الجيان:
ثروة...
تاجا..
رئاسة
إنما يبغي قوادا عربيا
لا يغشيه البله!

.....

.....

ياتاريخ القبيلة

لم يعد شئى هنا للحب أهلا
مرحبا ياساعة الصفر وأهلا
هكذا كدت أقول
هأدما معيد حبى يا «دليلة»

.....

.....

غُل بعضى غُل بعضى عبثا
هذه مأساة قومى وديارى
آه يا مأساة قومى وديارى
«لو بغير الماء خلقى شرقُ»
كنت كالفصان.. بالماء اعتصارى»

.....

لو بغير الماء خلقى شرق؟
دعنى وشبابتى يا أعجب المعجب
فقد يغنى الفتى من شدة الوصب
وأمدد يديك بحبل الجمر تشنقنى
الموت بالنار مثل الموت بالعرب!

شعر

من حكايات المغنى

اسماعيل عقيب

وأنت كل الذى قد ضاع... ياوطنا
فى كل رابية جرحى الذى ينكأ
حتما أعود وأحلامى التى نهبت
والعمر يمضى سدى والموت لا يرجأ
وجهى إليك.. وسيفى لا يطاوله
خوف.... ومهرى إذا ماكر لا يعبأ



جرده حسامك واستوثق به... يدرأ
واهمز جوادك واستنفره.. لا يهدأ
واشعل حروف الأمانى فى الخطى لها
وانذر دماك لها تذكى ولا تطفأ

.....

قضيت عمرا..... وحلى لا يفارقنى
يلوح لى مرفأ.... لو فاتنى مرفأ
ولم أزن مزنة بالأفق شاردة
لو أنزلت غيشها فالأرض لا تظما
أنا المغنى ومن إلاك يسمعنى
فللربابة لحن فى الهوى مرجأ
وليس غيرك وحى الذى أنبأ
وأنت مسطور إليهامى الذى أقرأ
وأنت أرضى التى أسعى لجنيتها
وخطوة اليك لو للمنتهى أهدأ

شعر قصيدتان

هدحت هنيئ

بينك وبين الصبح... سور
وبين السما والأرض سلك النور
وعصفور
بينط جبل المشنقة
وع الناصيه الحصار
وع الناصيه أنصهار المريله
فى الشرقة
وللناصية حدود الكون
أوائل غزو دخان السجاير فى الرئه
وع الناصيه انكسار
نزلت قلبى فى السبت لبياع الخضار
حطه على البيعه
أو حطه فى كفه
والباقي فى كفه
أو سبيه زريعة
تبات
تطرح خضار

الحصار
رفرف غسيل الجيران على حبلنا
رايات
لأوطان مننا
بتفزل الأبيض فى توب الشمس
ويتجمع القشطه على وش البنات
ويتغلى فى عنيتهم لبن
وتقطع القلب السككات

أنا اللى من خجل المشاهك
لو رفع الهوا الفستان
أنا للى من طين المطر
شفت الحبال
بتفجر الرمان على وش القمر

بينى وبين الكذب... ليل

حفر المطر حفر الخنادق بنادق حذرا وخفا فإش
والناس...

بتخدع بعضها بالصيف
الناس

بتشبه بعضها... وتتوه
فلاح

همس لأخوه

حصدوا النجوم بالبنادق

خبي القمر في الدريس

بترمم العفاريات

على طرف البلد

معسكر لنجليز

«دم الفرح»

بترمم العفاريات على طرف البلد

معسكر لنجليز

حلف الفقير

على آخر رصاصه من نيات الحرب

واقعد خيوط

م السحاب للأرض بتراب المعيز

رادم

سيطات البلع

كان الأخير

آخر المشايين من المرايات

رايعين

على بلاد الفرح

ومن حريق لحريق

شبت العمارات لفوق

ويتطرد السكان من الشارع

نازل

من الدور الأخير

يامين يعين القلب من السقوط الحر

من دنيا بتعيط على كتفى

بلت جبينى

بالزحان والمر

وأمر من حفر الكنات

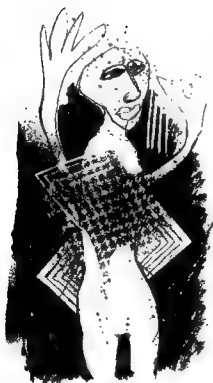
عيون الغر

عصفور

مرتل سورة الغلة ف صلاة الفجر

شاف المطر

ما بينتهيش



شعر

هلا هيل

حسن صابر

نفضت إيدي من تراب السما
فكيت طواحيني
ونقلتها على مركب المرات
مرصوصة الجبل البيوت والناس
كان احتفال المطر صامت في ساعة
الوداع

دورية الشمس والحراس بتتغير
كان الزمن ملفوف على برج من فضة
عيني بتلمح في البعيد البعيد
راجعة القوافل من طريق الحرير
خيوط بتتسلل لرجليننا
وتشدنا لبحيرة

كانت بتخطف كل ليلة قمر
كانت تطلع كل صبح عروسة
يبجي المطر شايل زيتتها
وعريسها تايه في طريق الحرير

* * *

منجم بيتسلل خلعى فى المسا
ويلاد بتتسمر على ضفة الأنهار
وشجر مهاجر فى غابات الضل
وكننت ماشى فى طريق الزغب
من يوابات الطيف
بادخل مدن
حاوى طبيب تاجر
ماكانش يألنى
غير الحمام لما ينكرنى
ولاكانش يفرحنى
غير انفتاح الشيش فى آخر الزقاق
الأرض دايرة فى الفضا المحروم
متكلفته ف هلاهيل
وانا كنت شايلى م الغلال والكروم
سبق النجوم والليل ورقص الريح
حاوصل . . لكنز
لمية المحايطة
لأميرة جوه الحصن
لببوت قزازع البحر
حاوصل .. لباب
ياخد لسابع باب..
مقفول

سرقات الفيديو تحول صناعة السينما إلى هكارة قومية

إعداد: محمد حسن

على المستوى العالمى تفقد مليار دولار سنويا لصالح قرصنة الفيديو، وتخسر السينما المصرية وحدها ٦٠٠ مليون جنيه كل عام، دون رقيب أو مدافع عن هذه الأموال المهدرة وفى ظل سيطرة هذا الجهاز العجيب، انتهت ظاهرة استمرار عرض الفيلم فى دور العرض المختلفة إلى أسابيع عديدة، كما حدث مع بعض الأفلام سابقا حين تجاوز عرضها ٥٠ أسبوعا على التوالى. وهذا بالطبع له انعكاساته السلبية على إيرادات الفيلم الواحد، وله أيضا انعكاساته فى عزل المواطن المصرى أمام سجن الفيديو الذى لا يقهر.

منذ دخول «الفيديو» مصر عام ١٩٧٧، وهو جهاز مثير للمشاكل، فقد ساهم فى تغيير الرأى الاجتماعية والثقافية والعربية فى المجتمع المصرى، بعد ما غرس فى العمال والفلاحين عشق السهر طوال الليل أمام الأفلام الملونة ونسيان عادة الاستيقاظ مبكرا مع طلعة الشمس الأولى، وشجع المراهقين على مشاهدة أفلام «الهورنو» المتوفرة بالألاف وتعرض قيم المجتمع ومبادئه للانكسار والضياح، كما أضاع حقوق المؤلفين والمنتجين والشركات، التى تصل فى مجملها - كما أشارت بعض التقارير إلى أن صناعة السينما

دفع الاقتصاد الوطنى إلى الأمام، وكانت هذه الصناعة تقفل الدخول الثانى لمصر بعد القطن، وهنا تظهر الحاجة جلية لوجود قانون يحدد علاقة التعامل بالفيديو كاسيت حماية لهذه الصناعة الوطنية التى تتدهور يوما بعد يوم.

ومنذ عهد وزير الثقافة السابق: د. أحمد هيكمل، والكلام كثير عن وجود قانون للفيديو، يحدد العلاقات فى التعامل، ويضمن حقوق المنتجين، وينظم عمليات تسويقه فى الخارج، وحتى الآن لاتسمع عن هذا القانون شيئا.. فريق يؤكد وجود القانون- بالفعل- فى مجلس الشعب- وهو الآن قيد الدراسة قبل عرضه على أعضاء البرلمان، وفريق ثان يرى أن القانون يحتوى على ثغرات عديدة، ولابد من انتظار رأى المتخصصين وأصحاب المشورة وهم أهل الصناعة نفسها لسد هذه الثغرات. وفريق ثالث ينفى الحاجة إلى إصدار قانون خاص للفيديو فى ظل القوانين الموجودة فعلا والتى تحمى حقوق المؤلف، وهى عديدة، بالإضافة الى الاتفاقيات الدولية والعربية التى وقعت عليها مصر وأعلنت التزامها دستورياً بتنفيذ بنودها، وكذلك القرارات التى صدرت فى هذا الشأن.

ويصدق هنا قول بهرم التوتسى:
لو كان فى نوابنا ناهب ينظم
الأوبريت
أو حتى ينظم على تربة أبوه كام

لكن.. ليست التكنولوجيا كلها سوء، فلاحظك أن الاستخدام الأمثل للفيديو له إيجابيات أكثر من أن تحصى، وتظل ظاهرة القرصنة وحالات السطو المستمرة التى يتعرض لها الفيلم المصرى فى الأسواق، المحلية والعربية والأوروبية والأمريكية على السواء، تظل هذه الظاهرة ألدح من كل السلبيات، فلا تبقى من الإيجابيات شيئا، وتبلغ المرء أن يردد كلمات «بريخت» التى خاطب بها صديقه «هينجامين» قائلا: «أنهم يخططون لدمار يرجع بنا إلى العصر الجليدى مرة أخرى، إنهم لم يستولوا على بيتى وركبة أسماكى وسيارتى فقط.. لكنهم انتزعوا أيضا مسرحى وجمهورى.. .. ويجب أن تذكر هذا دائما، ولابدأ بالأشياء الطيبة فى الماضى، بل ابدأ بالأشياء السيئة فى الحاضر»!

ولا يقف الأمر عند ضياع حقوق المنتجين المالية، بل إن إنتاج فيلم واحد أصبح يمثل كارثة مالية للمنتج الجسور الذى يتجرأ على الدخول فى حلبة القرصنة ومافيا الفيديو، لأنه لا يضمن أن يسترد ما أنفق على فيلمه من السوق المحلي وحده، ناهيك عن انتظار أرباح خارجية كانت الأنلام المصرية تحققها فى الماضى بسهولة ويسر، ودفعت القائمين على الاقتصاد المصرى حتى الستينات إلى اعتبار صناعة السينما إحدى الصناعات الأساسية التى تساهم فى

بيت
أو حد كان قال له إيه روميو وإيه
چولييت
ماكنا نشي يصبح قانون الفن
والفكر
مدشون لغاية مايتفرق ورق
تواليت.

وبين تشتت الآراء... تتعمده الجهات
التي ترى أنها الأحق في تقديم
مشروع قانون الفيديو، ويوجد مجلس
الشعب حاليا المشروع الذي تقدم به
سعد الدين وهبة تقيب السينمائيين
ورئيس لجنة الثقافة والإعلام بالحزب
الوطني، وهناك مشروع آخر- تزعج
وزارة الثقافة لتقديم عبر لجنة
السينما بالمجلس الأعلى للثقافة،
وهو مشروع لم يسمع عنه أحد شيئا
حتى الآن، والجهة الثالثة هي
السينمائيون أنفسهم، ومدى أحقيتهم
في تقديم تصور لمشروع قانون
للفيديو، أو المشاركة في المشروعين
الأخرين، خاصة أنهم أصحاب
المشكلة.

أصل الحكاية:

تشرين د. متى الحديدي. الأستاذة
بكلية الإعلام- إلى أن عام ١٩٧٧، هو العام
الذي دخلت فيه أجهزة الفيديو ذات الشريط
الكبير، وكان ثمن الجهاز آنذاك غاليا، أما
الأجهزة ذات الأشرطة الصغيرة فقد دخلت مصر
عام ١٩٧٩، وبعد انتشار الفيديو في مصر
انتشارا ملحوظا. وتوضح د. الحديدي أن



قانوننا للفيديو، أحدهما
مات... والثاني يحتضر

عرضها فى أمريكا ونظرا لأن استيراد شرائط جديدة للعرض فقط كفيديو محظور فى مصر منذ عام ١٩٨٦ لأسباب سياسية واقتصادية تتعلق بترشيد إنفاق العملات الصعبة، فيوضح «مدحت محفوظ» أن الحل أمام شركات ونوادى الفيديو هو مسح اسم الفيلم من تلك الشرائط وإضافة اسم فيلم قديم مسموح به رقابيا وتجاريا فى مصر ليوزع بدلا منه.

وتشير الاحصائيات إلى أن العدد الإجمالى للأفلام الأجنبية المتاحة للعرض العام بشكل علنى أكثر من ١٠ آلاف فيلم، أكثر من ٨٠٪ منها أمريكى، والباقى ما بين أفلام الهند وهونج كونج، وهناك عدة آلاف من أشرطة «البورنو» السرية، التى تتمتع بسوق توزيع تحتية خاصة يصعب ملاحقتها، عدا الأفلام المصرية التى يحتاج كل جديد فيها من خلال فترة ثلاثة شهور- فى المتوسط- بعد العرض السينمائى، إلى جانب معظم الأفلام القديمة، بحيث لا يتجاوز اليوم عدد الأفلام المصرية، غير المتاحة كفيديو، ١٥٪ من عددها الكلى منذ بدء الانتاج السينمائى طوال سبعين عاما.

عملية رباكبيرة

ويضيف مدحت محفوظ: منذ سنوات تتصاعد المطالبة بإصدار قانون للفيديو ينظم هذه التجارة ويقضى على القرصنة، لكن الظاهر أن ما يحدث هو أضخم عملية ربا فى تاريخ الحياة الفنية فى مصر، فالكلى يخضع الكلى، والكلى يدعى أنه يريد القانون، بينما هو آخر من يريده، إن الجميع مستفيد من الوضع الحالى، وحتى من يضارون فعليا مثل موزعى

السبب الرئيسى فى اقتناء المصريين لاجهزة الفيديو هو المظهرية والرغبة فى استكمال كل الكماليات الكهربائية، فضلا عن أن المصريين العاملين فى الدول العربية أتبان السبعينات، لم يكن لديهم فى فترة الأغتراب من وسائل الترفيه سوى الفيديو، فاعتادوا عليه وجاء أباه إلى القاهرة، وأصبحت هناك عملية محاكاة، فالأمر المصرية تقلد بعضها البعض مما أدى إلى سرعة انتشار الفيديو.

ولم تنقص السبعينات حتى كانت هناك عشرات الشركات الكبيرة لتوزيع الشرائط، فضلا عن عدد من الشركات الصغيرة ومئات النوادى المنتشرة فى كل المحافظات، ومع حلول منتصف الثمانينات، وصل الازدهار لقمته، وصار الفيديو ركنا أساسيا فى كل بيت مصرى حتى بيت أفراد الطبقة الوسطى، رغم أن ثمنه يعادل أكثر من ثلاثة أضعاف ثمنه العالمى بسبب الجمارك الباهظة المفروضة عليه، وكذلك جعلت المقاهى- الريفية بشكل خاص- منه سهرة يومية غير قانونية ولكن ثابتة.

الأمر نفسه يؤكده الناقد «مدحت محفوظ» فى دراسة أعدها حول الثقافة السينمائية فى مصر فى عصر التلفزيون والفيديو، إذ يشير إلى أن الصورة فى مصر مع مطلع التسعينات أصبحت كمالى: أكثر من نصف البيوت المصرية يملك أجهزة فيديو، وتتراوح التقديرات حول رقم ٧ مليون جهاز (أجهزة لكل ثمانية أفراد من السكان)، هذا إلى جانب الآلاف من أندية الفيديو التى تغذى تلك الأجهزة بنسخ موزعة رخيصة جدا من الأفلام، ومئات من الشركات التى تغذى تلك النوادى بأحدث ما تنتجه السينما فى كل البلاد، لاسيما السينما الأمريكية أولا بأول، وبمجرد

البعيد أسهل من إصدار قوانين جديدة، فهذا هو الطريق الصحيح إذا أردنا إنجاز شئ حقيقي، وأذكر في ندوة حماية حقوق المؤلف التي أقيمت على هامش معرض الكتاب الدولي في يناير الماضي، واشترك فيها عدد من أساتذة القانون أنهم قدموا الأدلة على أن قانون الفيديو بالشكل الذي قدم به إلى مجلس الشعب لا يضيف جديدا إلى نصوص القوانين الموجودة بالفعل، والتي تحمى حق المنتج لشرط الفيديو أو المصنف الفني، ولكن المشكلة تفاقمت بسبب عدم تطبيق القوانين، وهو ما أقتنع «هـ» رفعت المحجوب»- رئيس مجلس الشعب السابق- بسحب القانون قبل عرضه على المجلس بناء على مذكرات قانونية قدمتها لجنة التشريع بالمجلس.

وتوضح «هاجدة موريس» أنه من المفروض ألا يمر هذا الموضوع مرور الكرام لأنه من الصعب أن تضيق الوقت في البحث عن قانون جديد، قبل أن نعرف رؤية القوانين الحالية التي تخدم نفس القضية، وبالتالي فإن البحث يجب أن يبدأ من مجلس الشعب نفسه حول المذكرات القانونية التي أوقفت عرض مشروع القانون على مجلس الشعب، ثم سؤا الجهات المختصة بحماية المصنفات الفنية: هل هي قادرة -حقا- على مطاردة نصوص الفيديو، خاصة أن هناك إشاعات كثيرة، محموم حول شرفة صناعة السينما ودورها في حماية هذه الصناعة الوطنية، ووقف تسرب الأفلام المصرية إلى شركات الفيديو بشكل غير قانوني، والجميع يعلم هذا دون أن يتم الغرقة بشكل محدد وواضح، وهو

الأفلام الأجنبية -الكبيرة- توزع سينماتيا، لن يقبل مشرع واحد أن يجعل السجن عقوبة للقرصنة كما يطالبون، والأمر ببساطة أننا نشاهد الأفلام دون أن ندفع «ستتا» واحدا لصانعيها الأمريكيين، ودون أن ندفع للحكومة المصرية الضرائب رمزية، كما أن المستوردين سعداء بأرباحهم الهائلة، وشركات التوزيع سعيدة بشراء «حقوق الفيلم بألف أو ألفين من الجنيهات، وكذلك أندية الفيديو سعيدة بشراء الفيلم بمئشرين جنيها، وطبع عدة نسخ منه دون دفع حقوق للشركات أو ضرائب للحكومة، وكلها دون مخاطر جنائية تذكر، والجمهور -هو الآخر- سعيد بتأجير أحدث الأفلام نظير جنيه واحد أو أقل، أما النقاد فهم أكثر الجميع سعادة لأنهم منذ خمس سنوات لم يصل لأحلامهم أنهم سيصاهدون أيما من الإنتاج الأمريكي في نفس سنة إنتاجه، فسا بالك بمشاهدته كله، ومن هنا تبدد حلم قانون الفيديو أدراج الرياح، حتى قبل أن يعلم أحد من الذي كان يعلم به أصلا

ترسانة القوانين

لكن هل نحن في حاجة إلى قانون للفيديو؟
الناقدة «هاجدة موريس» ترى أننا لسنا في حاجة إلى قانون خاص بالفيديو في مصر، فالمشكلة ليست في قلة القوانين أو كثرتها، ولكن القضية الأساسية ترجع لكونها معطلة ولا تنفذ، ونحن نحتاج إلى نوع من فرز القوانين، نظرا لوجودها متناقضة في حالة من الشوشرة العامة والاختلاط، وأعتقد أننا نحتاج إلى إعادة غزيرتها والاصرار على تطبيقها. ورغم صعوبة هذا الطريق إلا أنه على المدى

الأمر الذي يجعل القضية ذات أطراف متعددة، وربما يكون البحث عن قانون القيد يُضعفها في الوقت الذي توجد فيه أطراف فاعلة دون أن تشير الأصابع باتهامها بتخريب هذه الصناعة ، أو يبحث أحد عن دورها الحقيقي في هذه الأزمة.

أين هذه القوانين

وبالبحث عن القوانين التي تنص على حقوق المؤلف في مصر. يقودنا د. محمد حسام لطفى- أستاذ القانون المدني المساعد بكلية الحقوق جامعة القاهرة- في بحثه عن «الحماية التشريعية لحق المؤلف في مصر» موضحاً أن النصوص الحاكمة لحماية حق المؤلف في مصر تنقسم إلى قوانين واتفاقيات دولية وقرارات تنظيمية تصدر من كل مسئول في مجال نشاطه، وينص الدستور في مادته (١٥١) أن الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية حق المؤلف في مصر، تعتبر جزءاً من التشريع المصري، وتكون لها قوة القانون بعد إبرامها والتصديق عليها ونشرها وفقاً للأوضاع المقررة. أما القوانين التي تنص على حق المؤلف، فنجد قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ المعدل بالقانونين ١٤ لسنة ١٩٦٨، و٣٤ لسنة ١٩٧٥ بشأن إيداع نسخ من المصنفات الفكرية بالمركز الرئيسي لدار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

وقد تعددت الاتفاقيات التي انضمت إليها مصر في هذا الخصوص: نذكر منها اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية- وثيقة باريس لعام ١٩٧١- التي انضمت إليها مصر بالقرار الجمهوري رقم (٥٩١) لسنة ١٩٧٦، والذي

بموجبه أصبحت اتفاقية برن نافذة في مصر. والاتفاقية الثانية هي اتفاقية «جينيڤ» بشأن حماية منتجي التسجيلات ضد النسخ غير المشروع- التسجيل الصوتي سواء أسطوانات أو كاسيتات- الموقعة في أكتوبر عام ١٩٧١، والتي انضمت إليها مصر بالقرار الجمهوري رقم ٤٤٢ لسنة ١٩٧٧. والاتفاقية الثالثة هي اتفاقية تغادي الأزواج الضريبي على حقوق المؤلف الموقعة بمديرد عام ١٩٧٩ والتي انضمت إليها مصر بالقرار الجمهوري رقم ٥٣٩ لسنة ١٩٨١، وللأسف لم ينشر هذا القرار بالجمريدة الرسمية، شأنه في ذلك شأن الكثير من القرارات الجمهورية.

والرابعة هي اتفاقية حماية الدوائر المتكاملة- في مجال صناعة الحاسيات- الموقعة في واشنطن عام ١٩٨٩، والتي انضمت إليها مصر في ٢٦ يولييه عام ١٩٩٠ بموجب القرار الجمهوري رقم ٢٦٨ لسنة ١٩٩٠. والخامسة هي اتفاقية التسجيل الدولي للمصنفات السمعية البصرية، الموقعة في جنيف عام ١٩٨٩ والتي انضمت إليها مصر في ٢٠ أبريل سنة ١٩٨٩، ولم تدخل هذه الاتفاقية حيز النفاذ لعدم اكتمال نصاب الدول الأعضاء المطلوب لذلك.

كما انضمت مصر إلى عضوية اتفاقية إنشاء المنظمة العالمية للملكية الفكرية، وهي إحدى المنظمات المتخصصة للأمم المتحدة، الموقعة في جنيف عام ١٩٦٧، وانضمت كذلك في عام ١٩٨٩ إلى الاتفاقية العربية لحماية حقوق المؤلف الموقعة في بغداد عام ١٩٨١ من مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي للدورة الثالثة، وقدرتبط انضمام مصر إلى هذه الاتفاقية

بعودتها إلى الجامعة العربية.

وإذا جئنا إلى القرارات فسنجد أنها هي الأخرى متعددة، ولعل أهم هذه القرارات هو قرار وزير الثقافة رقم ١٩٥٣ رقم ١٩٥٣ لسنة ١٩٨٥ بشأن إنشاء المكتب الدائم لحماية حق المؤلف كمكتب تابع للمجلس الأعلى للثقافة، ويتولى هذا المكتب بوجه عام العمل على توفير الحماية لحق المؤلف في نطاق أحكام القانون المصري، والاضطلاع بالمهام التي يقتضيها تنفيذ الاتفاقيات الدولية الخاصة بحماية المصنفات الأدبية والفنية والعلمية التي تكون مصر طرفاً فيها، سواء على المستويين الداخلي والدولي.

وأمام كل هذا الكم من القوانين والاتفاقيات والقرارات، يستحق الأمر من المشرع وقفة لحماية أصحاب الحقوق المالية على المصنفات التي يراق دم مؤلفيها بغير حق، ولا يبالون إلا الفتات ويغتم غيرهم الملايين، ويجب دائماً الإستعانة بالتشريعات القائمة في حماية ما يستحدث من أمور، ولا يلجأ إلى إصدار تشريع جديد إلا بعد التأكد من فشل الأنظمة الحالية، ولو مع بعض التعديل، في توفير هذه الحماية.

رواق الأمر أن التشريعات الموجودة تحمي كل المصنفات الفكرية أيا كان نوعها أو شكل التعبير عنها أو أصبيتها أو الغرض منها، وأن التطورات التكنولوجية الحديثة لا تهدد نصوص القانون نفسها، وإنما تهدد مفسرها، وهنا يتجلى الدور الإبداعي للقاضي والفقيه، وهو دور أثبت التاريخ جدارة أجيال القانونيين بحمله والتصدي له.



ماجدة

أهل القانون، لإحاجة
لقانون جديد ولدينا قوانين
حماية حقوق المؤلف

رؤية الفنانين

الأمر بالنسبة للفنانين- والمنتجين منهم خاصة يختلف كثيرا عن رؤية أهل القانون ومن تضامن معهم.

تقول الفنانة ماجدة الصباحي:

لاشك أن عدم إصدار قانون الفيديو حتى الآن غير مفهوم، رغم أنه في مصلحة صناعة السينما وحمايتها، وسبق أن تعددت الشكاوى للجهات المسئولة أملا في إصدار هذا القانون، والذي بدونهِ سوف تسرق هذه الصناعة كما يحدث حاليا، ولن تحصل مصر على العملة الصعبة التي تحتاج إليها بعدم تصدير الأفلام بشكلها القانوني. كما يؤدي إلى خسارة المنتجين، والأضرار واضحة للجميع، ورغم تكامل لجنة الشفافة بمجلس الشعب وغرفة صناعة السينما.

وتضيف ماجدة: نحن نحتاج كل يوم إلى قانون يدعم القانون الذي لا ينفذ، ولا بد من زيادة التشديد في هذا الأمر بالذات بعد ما أصبحت صناعة السينما مباحا سرقته من كل من هب ودب، ولا توجد مبادئ ولا قيم تحترم القوانين الموجودة أصلا، وهي قوانين غير محددة وغير واضحة، والقاعدة دائما تقول أن القوانين سنت لكى تخرق، وعلينا أن نبحث عن إمكانية سد هذه الثغرات حماية لأموال المنتجين والصناعة الوطنية.

لسنا بوقا للسلطة

ويقول يوسف شاهين: السنوات

الطويلة التي نطالب فيها بإصدار قانون الفيديو، يعكس قلة الاهتمام وقلة فهم السلطة لأهمية حماية صناعة السينما، وهناك القانون الذي أقره أكثر من ٣٤٠٠ فنان بالأجماع منذ ثلاث سنوات، وما زال ملقى في ممرات مجلس الشعب، وهو قانون السينمائيين، وهذا يؤكد أن السلطة تتعالم بين جناتها استهانة عجيبة بمصالح المواطنين، وتفرغ تهريرات أعجب لهدم صناعة من أهم الصناعات الموجودة في مصر، ورأى الخاص هو لا بد من تحريك السينمائيين بشكل أكثر فعالية وأن يرفضوا أن يكونوا أبواقا للسلطة التي تفضل الاستعناء عن ٦٠٠ مليون دولار سنويا وارادات أفلام، وبدلا من السعى لتطبيق القانون من أى جهة قدمته تؤكد أن النية أصبحت واضحة من جراء التلاعب المعقوت والمماطلة في تجميع القرارات، وهذا لا يفيد السلطة، بقدر ما يثقل خرابا اقتصاديا للصناعات الوطنية، والحقيقة أنني لا أصدق كل ما يروده المستولون بعد استبعاد السينمائيين الأحرار وركنهم على الرف، وعدم سماع رأيهم، أما وزارة الثقافة ولجانها المختلفة فهؤلاء جميعا متقنون لأوامر السلطة العليا التي لا تريد إصدار القانون، وكأننا ندور في حلقة مفرغة ويشير يوسف شاهين إلى تضارب الجهات التي تنوى تقديم مشاريع لقانون الفيديو إلى مجلس الشعب مؤكدا فكرته حول أن السلطة لا تريد إصدار القانون، ولو كانت لديها النية لاستطاعت أن تقضى على المافيا المنتشرة في كل مكان. ويؤكد يوسف شاهين الفساد المستشري في غرفة صناعة السينما،

وأن النقابة تم تحويلها الى ناد ، ومنذ خمسة عشر عاما تغير علينا أكثر من وزير، وجميعهم وعدونا بإنقاذ المهنة، ولاشك أن بعضهم حاول إنقاذها، ولكنه صدم أمام هذه الأفكار الفلسفية التي تصبر عن التضحية بالثقافة في مصلحة الإعلام الراضخ لإرادة السلطة. والمسألة ليست صدفة، فكل الأجهزة التي تدافع عن السينما هي أجهزة فاسدة، ويتم كسر أو تحيطم جميع الاتفاقيات التي تنص على حماية حقوق المؤلف في مصر، وعلى مستوى الأفراد كلنا معشر السينمائيين حاولنا حماية الفيلم المصري وقشنا، ونضطر اليوم لطلب الحماية من الولايات المتحدة الأمريكية، كما هو الحال مع السعودية وهذا ماتم في قرارات السفارة الأمريكية التي أصدرها فرانك ويزنر سفير أمريكا بالقاهرة وتدخله المباشر لحماية الفيلم الأمريكي في مصر، ولكن كل هذا بلا جدوى، طالما أن المنع نفسه والدولة المنتجة لا تهتم بحماية إنتاجها، ولا يمكن أن يحميه الحواجه. أضافى بعض الأسواق المنظمة مثل السوق الفرنسى، نجد أن القانون ينص على حبس من يسرق الفيلم أو ينسخه، فى حين نجد الحال فى إنجلترا على العكس تماما من ذلك وإذا تجرأ أحد على رفع قضية سرقة على أحد لصوص الأفلام، فسوف تخرب مصاريف القضايا بيته.

**قراصنة الفيديو على رأس
السينمائيين**



محمد الدين وهبة

**أهل الفن: لا بد من
قانون يردع اللصوص
وينهم الخسائر الجسيمة**

الذى يكشف لنا عن أن ميزانية الفيلم المصرى غير حقيقية، لأن الدخل أساسا غير حقيقى، وإذا وضعنا تقديرا لهذه الميزانية يبلغ ٥٠٠ ألف جنيه فى المتوسط، فهو لا يستطيع تحقيق أى مكاسب تتجاوز المليون جنيه، فى الوقت الذى يحقق ٧ مليون جنيه فى البيع والشراء الفعلى، لكنها أرقام كلها مسروقة وغير مضمونة

نحتاج إلى قانون رادع

ويقول صلاح أبو سيف: الآن أصبحنا فى حاجة إلى هذا القانون، نظرا لوجود من لهم مصلحة فى تعطيل هذا القانون، وجميع المعروض حاليا من أفلام لا توجد له أى نوع من الحماية القانونية ويكتفى المستولون هنا فى مصر بوجود فاتورة شراء نسخة من الفيلم من أسواق لندن وتوزيعه على أندية الفيديو فى مصر، والمدهش فى الأمر أن السفير الأمريكى بالقاهرة هدد بقطع المعونات الأمريكية إن لم يتخذ إجراء حقيقى لحماية الفيلم الأمريكى فى مصر، وأكد أنه سيتم خصمها من هذه المعونات، ونحن لا نستطيع أن نفعل مثل ذلك فى أسواق أمريكا، والمسألة فى رأى تحتاج الى قانون رادع وعقاب واضح لكل من يسرق فيلما، خاصة أن انتاج الفيلم المصرى لا يعود بتكاليفه، فى الوقت الذى تشير فيه الإحصائيات أن عوائد توزيع الفيلم المصرى فى أمريكا وحدها يكفى لإنتاج أضخم الأفلام المصرية.

خط سير القانون

ويقول حسين فهمى: كان من المفروض أن يصدر قانون الفيديو منذ خمس سنوات، نظرا لضخامة حجم السرقات التى يتعرض لها فى أسواق أوروبا وأمريكا وشمال أفريقيا والدول العربية وفى مصر نفسها وحينما تم اجتماع منذ سنتين لحماية صناعة السينما ومناقشة أوضاع سرقة الأفلام قلت: إن قراصنة الفيديو رأسوا هذا الاجتماع، وأظهر بأصابع الاتهام إلى نقيب السينمائيين الذى عطل إصدار هذا القانون. من ناحية أخرى حاولنا اقناع الأمريكيين من خلال اجتماعات مستمرة على تبادل المنفعة فى حماية الفيلم الأمريكى فى مصر نظير حماية الفيلم المصرى هناك، وحضر هذه الاجتماعات جان فالينتى، رئيس النقابات الفنية الأمريكية، ودفع لإنشاء جماعة من المنتجين المصريين لتنفيذ هذه الأفكار، ومن هنا جاءت فكرة إنشاء اتحاد الفنانين، بعد مافرض الأمريكيون التعامل مع أية أجهزة حكومية أو نقابية، والأحصائيات تشير إلى أن الفيلم الأمريكى يخسر فى مصر وحدها أكثر من ١٠٠ مليون دولار سنويا، وكذلك الحال بالنسبة للفيلم المصرى فى الولايات المتحدة، إذ إن سعره الحقيقى يتجاوز مليون دولار وهو رقم مفرغ، فى حين أن الثمن الحقيقى الذى يباع به لا يتجاوز ثلاثة آلاف دولار فى أحيان كثيرة يرفض الموزعون الأمريكيون شراءه، بدافع سرقة من أسواق الخليج، وتفاجر أن النسخة الواحدة من الفيلم المصرى يتم تأجيرها بـ ١٦ دولار لليوم الواحد، فى حين أن ثمن شراء النسخة يتجاوز ٧٠ دولار هذا غير مجموعات الأفلام القديمة التى تحقق مكاسب خرافية، تدخل فى جيوب اللصوص، الأمر

لردع هؤلاء اللصوص وإذا كان وراء كل قانون بعض التجاوزات فلا يمكن أن تصبح بالصورة التي وصلنا إليها اليوم والتي تهدم صناعة السينما، وإذا جعلنا موارد الفيلم يمكن تغطيتها من السوق الداخلى فهذا نجاح لصالح السينما المصرية، كما أن القانون سيحدد أطر العلاقة فى بيع الفيلم وشرائه، بدلا من بيع الفيلم مدى الحياة كما يحدث حاليا، وأنصوّر أن المرحلة القادمة سوف تكون حاسمة فى إصدار هذا القانون، بعد ما أجلت بعض الظروف السياسية إصداره حتى الآن.

وحول وجود مصالح لبعض فى عدم إصدار هذا القانون حتى الآن، يوضح منيب شافعى: أن هذا الكلام مطلق على علته، وإذا كان البعض مصالح فمن المؤكد أنهم لا يعملون فى مجال هذا المجال، خاصة أن جميع العاملين فى مجال السينما من مصلحتهم إصدار هذا القانون.

جولة فى مجلس الشعب

حاولنا الإتصال بالمستولين عن لجنة الثقافة والأعلام بمجلس الشعب وأفادت السيدة فاهمة كامل أن مشروع القانون الذى تقدم به سعد الدين وهبه يمثل مشروعا جيدا، لأنه معايش المشكلة بكل نتائجها السلبية والإيجابية، وعن وجود مشروع آخر تزمع وزارة الثقافة تقديمه، أكدت أنه لا بد من ضم المشروعين والإستفادة منهما حماية لحقوق المنتجين وصناعة السينما، ووزير الثقافة بصفته وزيرا فى حكومة الحزب الوطنى لا بد أن يسلك السبيل المعتاد فى تقديم مشروعه الجديد، بأن يعرضه أولا على لجنة الثقافة والأعلام بالحزب الوطنى، التى يرأسها سعد

وكان لا بد من لقاء منيب شافعى رئيس غرفة صناعة السينما المصرية لسماع الرأى الآخر مقابل رأى الفنانين فى هذه القضية فأكد إننا بلد تنتج الفيلم السينمائى وليست مستهلكة له فقط، وكان من الواجب أن يواكب تطور صناعة السينما وظهور الفيديو، أن يصدر قانون خاص للفيديو، وعند مانرجع بالذاكرة للوراء نجد أن بداية ظهور الفيديو واكبت ظهور شركات مستقلة بإنتاج الفيلم على أسطرة الفيديو، وخلق ذلك راجا كبيرا فى أعوام ٨٤، ٨٥ و١٩٨٦، لدرجة أن أصبح الفيلم المصرى يدعم من الفيديو، الذى يمثل موردا هاما للفيلم المصرى، وربما وصلت كثير من الأفلام لأسعار جيدة مع تكلفة ذلك الوقت فى العمل السينمائى، هذا الى جانب الأسواق الخارجية، لكن عدم وجود قانون للفيديو شجع اللصوص على اختراع طرق جديدة للسرقة، واللصوص المصريون بالذات اكتشفوا طرقا للسرقة غير معروفة أو مسبوقة، لدرجة أننا نجد أفلاما يتم تصويرها من دور العرض، وهذا غير مسبوق فى أى مكان بالعالم، يبدو أن هناك من يرى فى فن السينما فنا ترفيهيا فقط، مغفلا الجوانب الثقافية والسياسية والإجتماعية والإقتصادية لهذا الفن، الأمر الذى يفسر تعطيل إصدار القانون حتى الآن. واليوم انتشرت أجهزة الفيديو بشكل مخيف، ولم يعد مورد الفيلم من الفيديو يقف عند حدود ١٠٪ فقط فى بداية الثمانينات، بل تجاوز هذه النسبة بكثير، لدرجة أن موزع الفيلم لا يضمن أن يغطى تكلفة الفيلم الذى يجاسر بشرائه، وأصبحت عملية إصدار قانون الفيديو ملحة، وأعتقد أن سعر الفيلم سوف يرتفع إذا وجد هذا القانون بعد وضع محددات

الدين وهبه قبل عرضه على مجلس الشعب.

مشروع أم مشروعان؟

إذن فالمسألة برمتها في النهاية سوف ترجع الى سعد الدين وهبة، فماذا يقول؟:

منذ حوالي ثلاث سنوات فكرنا في إصدار قانون للفيديو، وتم بالفعل تشكيل لجنة من نقابة المهن السينمائية وغرفة صناعة السينما، ووضعت المشروع وقمت مناقشته في ثلاث ندوات بنقابة المهن السينمائية ولجنة الثقافة بالحزب الوطني. ودعوت المسئولين عن الثقافة بأحزاب المعارضة لحضور هذه المناقشات، وتقدمت به الى مجلس الشعب، وفي دورة المجلس الأولى قمت مناقشته داخل لجنة الثقافة والاعلام بالمجلس، ثم أرسلناه الى الوزارات المعنية وهي الثقافة والاعلام والمالية والاقتصاد والداخلية حتى نتلقى ملاحظتها، وفي لجنة الثقافة بالمجلس أيضا تم عقد جلسة استماع للمنتجين السينمائيين والعاملين في قطاع الفيديو كاسيت، ثم عقدنا اجتماعا مع مندوبى هذه الوزارات وانتهت على ذلك الدورة

الأولى ١٩٨٨/١٩٨٩

وفي مطلع عام ١٩٩٠ بدأت الدورة الثانية بتقديم دراسة شاملة ووضع الصيغة النهائية للمشروع، وكلفت اللجنة التشريعية بالمجلس بوضع هذه الصيغة القانونية وتم عرضها على رئاسة المجلس تهديدا لإدراجها في جدول الأعمال.

ورأى د. رفعت المحجوب- رئيس مجلس الشعب السابق- إعادة صياغة بعض المواد، وشكل لجنة برئاسته هو وعضوية الوزير أحمد سلامة وزير مجلسي الشعب والشورى

وكمال الشاذلي رئيس الهيئة البرلمانية للحزب الوطني وسعد الدين وهبه والمستشار ماهر مهران أمين عام مجلس الشعب، ولكن جاء صدور حكم المحكمة الدستورية بحل مجلس الشعب ووضعت أولوية لقوانين أخرى، ولم يعرض قانون الفيديو على المجلس قبل حله.

وفي المجلس الجديد لم أدخل ولم أقدم به. ومن الممكن أن يتقدم به أى عضو آخر، وتهيدا لذلك عرضت المشروع على لجنة الثقافة بالحزب الوطني ووافق عليه الجميع، ولكن فوجئت بأخبار في الصحف تفيد بأن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة تشرع في تقديم مشروع لقانون الفيديو، وجميع أعضاء اللجنة شاركوا في وضع المشروع القديم، والتقيت برئيس هيئة قطاع السينما يوم افتتاح معرض الكتاب واتفقنا على توحيد الجهود، ولكن كان د. ابراهيم على حسن رئيس المجلس الأعلى للثقافة وهو مستشار سابق بمجلس الدولة قد راجع المشروع الجديد وقيل إن وزارة الثقافة سوف تتقدم به إلى مجلس الشعب.

وأنا لست متحمسا للمشروع الأول الذي وضعه أصحاب المصلحة والمتخصصون، وانتهى تقريرا بعد رأى خمس وزارات، وأرجو أن يحقق المشروع الثانى ماحرنا من تحقيقه فى المشروع الأول، والمهم أن يصدر قانون الفيديو قبل أن يتحول الى كارثة قومية .



الحياة الثقافية



ماكانش يوم المسرح المصرى: د. سامح مهران/ صراع الثقافة
والسياسة فى مؤتمر وزراء الثقافة العرب: مجدى حسين/ «قاهرة»
يوسف شاهين بين الهجوم والهجوم المضاد: كمال رمزى/ كتاب
«المسرح العربى الحديث»: اسراف هنا وتقتير هناك: فاروق عبد
القادر/ رحيل جراحام جرين: الفنان فوق الواقع: حسن طلب/
مرثية للتفكير كذلك: نزار سمك/ إصدارات.

ماكانش يوم المسرح المصري

الوقت التهمة، وهى حجة مناسبة لنزع فتيل النقد، ولذا فهم يتحملون نصيبهم من المسؤولية. ولأن الاحتفال كان بمناسبة يوم المسرح «المصرى»، ظهر الراقصون والراقصات بلايس غريبة اسبانيولية، واكتفى الديكور بوضع زهرة لوتس كدلالة على الهوية المصرية، أى ركز على بعد واحد فقط من شخصية مصر هو البعد الفرعونى متجاهلا أبعادها الأخرى. وقد حاول العرض أن يسك بخيط المسرح و السلطة. فالسلطة تريد فرض قيسها وترغب دائما فى طمس الحقائق، باختصار تريد ان يكون المسرح مجرد واجهة حضارية مفرغة من أى مضمون فى حين يأبى المسرح الا أن يمارس دورا تنويريا للحاكم وللسلطة وذلك بالكشف عن سلبياتها وتناقضاتها قهيدا لمجاورتها.

ولعكيد هذا المحيط- المسرح والسلطة- لجأ المخرج إلى عملية مونتاج تسجيلية تراوح بين حياة فنانى المسرح وإبداعاتهم، مثل سواقف الخديوى اسماعيل من يعقوب صنوع، فى البداية نعتة الخديوى بلقب موليير مصر، ولكنه سرعان ما انقلب عليه متهما إياه بالتحريض على الثورة ضده، فكان نغى صنوع الى باريس. وهناك

قديما كان الشعراء يلتحقون ببلاط الأمراء والسلاطين، وذلك بالطبع لضمان المورد والحماية. وقد أبدعوا وفق هذا الأطار، وبقيت إبداعاتهم لنا عبر السنين نقضها ونغيب فخرا. وهنا والأن تبدلت الأوضاع وأصبحت الحكومة هى السلطان الأمر الناهى، ولكنه سلطان «قشرة» كالذهب الفالصر تملئ أكياسه بالزلط والرمل ومن ثم فالبعد عنه غنيمة.

وهذا هو الوضع فى مسرح الدولة الذى أثر فتانوه هجرانه والإنصات لرنين الذهب الخقيقى، إلا فى أقل الحدود وأضيق نطاق، فالحكومة تمارس الخطف وتضع يدها فى جيوب مواطنيها - آسف- اقصد رعاياها الذين يهادلونها خطفًا يخطف.

وما أن الفنان هو واحد فى رعايا الدولة المبرزين- مع بعض الاستثناءات بالقطع- فما أن يركل اليه مسرح الدولة أى عمل، إلا وتستيقظ لديه حساسة الخطف، فيسودى فى ثلاثة أيام ما يجب أن يستغرق ثلاثة أشهر على الأقل. هذا بالفعل ما انتابى وأنا أشاهد العرض المسرحي احتفالا بيوم المسرح المصرى الذى جاء باحتلال طعم له ولاشخصية.

وقد تحدثت مع بعض أعضاء اللجنة المنظمة للاحتفال، الذين أبدوا استيائهم من العرض وسلبياته، ولكنهم ألبسوا التوقيت وضيق



د. ساهج مهراڻ

المسرح المصرى من بدايته إلى اللحظة الحاضرة وهو مافشل فيه تماما، فجاء غير متوازن، إذ أفرد مساحة لبعض أبطاله، وأظهر آخرين بما لايليق بهم مثل على الكسار الذى لم يجد من ينهه إلى دوره البارز فى اثراء الكوميديا الشعبية والمرحلة، بينما مر مرور الكرام على آخرين مثل روزا اليوسف، بشارة واكيم ويوسف وهبى ذلك الفنان الذى أثرى حياتنا الفنية على مستوى المسرح وعلى مستوى السينما، مما أثار الفنانة أمينة رزق ودفعها إلى الاحتجاج العلنى ضد هذا التجاهل الذى يحمل فى طياته تجاهلا لها ايضا ولتاريخها الفنى معه.

لقد كان من الأتفع والأجدى الإعداد لعرض مسرحى متكامل يعبر عما وصل إليه الفن المسرحى فى مصر تقنيا ومفهوميا، مع توثيق شهادات التقدير لأسماء الذين أسهموا او يساهمون فى دفع عجلة المسرح المصرى إلى الأمام.

أيضا موقف مهراڻ داخل مسرحية «الفتى مهراڻ» لعبد الرحمن الشرقاوى، الذى أداءه عبد الله غيث وسط حماس الحاضرين بما يؤكد رغبتهم فى توصيل رسالتهم ورسالته إلى الحاكم، يقول الفتى مهراڻ:

«قل له أيها السلطان فلتحرص على موثقتنا/ صن حلفتنا/ إن فى هذا سلاما للوطن وأمانا لك قبل سواك/ قل له بأيها السلطان/ لاتقهر الإنسان أن يعمل ما يباه/ لاتجعل الإنسان وحشا ضاريا يتنشق أوصال الحيلة/ قل له لاترسل الجيش لكى يفتح سوق السند للتجار إحذر فالحظر جائم بالهباب»

وعبر أسلوب الرواية احاطتنا المسرحية علما بنشاط ابى «خليل القبانى» بعد اغلاق مسرحه فى سوريا، حضوره إلى مصر بدعوة من صديقه عبده الحامولى. وفى مصر عرض القبانى ما لا يقل عن ثلاثين عرضا مسرحيا، استقى موضوعاتها من ألف ليلة وليلة والتاريخ العربى والإسلامى. ولكن شبت النيران فى مسرحه بايعاز من السلطة.

كما عرضت المسرحية لدور المسرح فى مقاومة الاحتلال الانجليزى وذلك من خلال التوقف عند عبيد الله النديم الذى كتب مسرحيتين وطنيتين استعان فيهما بالعرائس، ونجح عبر المبالغة والسخرية اللاذعة فى إذكاء نفوس المصريين ودفعها إلى الثورة على المحتل الأجنبى.

ولكن سرعان ماقلت خيط المسرح والسلطة من بين يدى المخرج السيد راضى بسبب لهفته على إقحام القفشات التى تضحك الجمهور من جهة، وبسبب رغبته فى تقديم بانوراما لتطور

مؤتمر

صراع الثقافة والسياسة

فى مؤتمر وزراء الثقافة العرب

الخليج، ومكتب اليونسكو بالقاهرة. وإلى جانب الموضوع الرئيسى ناقش المؤتمر عددا من القضايا، بالإضافة إلى توصيات الدورة السابقة، وشاركت مصر بستة أبحاث من أربعة عشر بحثا فى موضوع المؤتمر الرئيسى وهى:

١- قومية الطفل العربى. للباحث أحمد مجيب

٢- العهد الإسلامى فى ثقافة الطفل. للشاعر أحمد سويلم

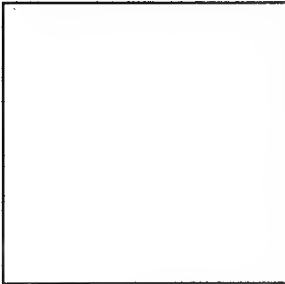
٣- وضع استراتيجية للتعاون بين البلاد العربية فى مجال ثقافة الطفل للدكتورة أمينة حمزة

٤- دراسة عن المؤسسات الحكومية ونهر الحكومة المختصة بثقافة الطفل العربى. للدكتور عاطف العبد

٥- المسرح والسينما الموجهين للطفل العربى. للباحث يعقوب الشارونى

اختار الوزراء المسئولون عن الشؤون الثقافية فى الوطن العربى، موضوع ثقافة الطفل العربى، ليكون المحور الرئيسى فى الدورة الثامنة للمؤتمر، التى عقدت بمقر جامعة الدول العربية بالقاهرة فى الفترة من ١-٣ يونيو. وعلق وزير الثقافة المصرى «فاروق حسنى» ورئيس المؤتمر على اختيار هذا الموضوع فى ظل الأوضاع العربية الراهنة التى تطرح نفسها بالبحاح، بأن الموضوع يتم اختياره فى الدورة السابقة، ويكلف الباحثون باعداد الأبحاث اللازمة قبل عقد الدورة بفترة كافية، وكان من الصعب تغيير الموضوع تبعاً لتطور الأحداث فى الوطن العربى.

شارك فى المؤتمر جميع الدول العربية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ومنظمة العواصم والمدن الإسلامية، والاتحاد العام للفنانين العرب، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ومكتب التربية العربى لدول



٦- البعد الانسانى فى تكوين ثقافة الطفل العربى، للدكتور مراد وهبة.

وقد أصدر المؤتمر فى ختام جلساته «بيان القاهرة» للتهوض بشقافة الطفل العربى، كما أصدر خمسة وثلاثين توصية حول أربعة محاور رئيسية هى: الهوية الثقافية للطفل العربى، والثقافة المكتوبة للطفل، والطفل العربى والثقافة المسموعة والمروية، والوعى والإبداع فى ثقافة الطفل.

وأكد الوزراء المستولون عن الثقافة فى الوطن العربى فى «بيان القاهرة» على بذل الجهود الصادقة للعناية بشقافة الطفل، باعتبارها قضية قومية ومصيرية، وأساسا لتتطور والنمو فى سائر أرجاء الوطن العربى، وخير ضمان لتقرير الريادة الفكرية فى بناء المستقبل الزاهر، كما أكد واعلى إعداد الطفل العربى ليكون مواطنا عربيا صالحا، ومد الرعاية للطفل العربى فى داخل الوطن وفى المهاجر، لتوكيد صلته بقوميته ولتشبيته هويته، وترسيخ انتمائه إلى الوطن الأم والحضارة العربية والإسلامية، والتعاون فى هذا

المجال مع الهيئات والمؤسسات التى لها الأهداف نفسها، ولما كانت قضية فلسطين هى قضية العرب الكبرى فقد دعا «بيان القاهرة» إلى رعاية الطفل الفلسطينى فى مختلف مواقعه، فى داخل الوطن وخارجه، وإلى دعم المؤسسات والهيئات والأجهزة التى تنهض برعايته، وأوصى بيان القاهرة باعتبار العشرة المتبقية من هذا القرن عقدا لتنمية ثقافة الطفل العربى، ومنع المؤتمر الجوائز التشجيعية للمؤلفين العرب فى أدب وثقافة الطفولة. وفاز بهذه الجوائز:

- ١- إبراهيم حلمى القسوى-سوريا- والجائزة قدرها (٢٥٠٠) دولار.
- ٢- عهد التواب يوسف -مصر- (٢٠٠٠) دولار.
- ٣- مناصفة بين أحمد صفوان وهانى الجمار الله-الأردن- (١٥٠٠) دولار
- ٤- الموفق عادل- سوريا- (١٠٠٠) دولار.

موضوعات أخرى

وقد أوصى المؤتمر بعقد الدورة التاسعة القادمة في لبنان بعد أن تنازلت السودان عن طلبها في استضافة هذه الدورة، رجاء أن يحقق انعقاد الدورة في لبنان استقراراً للأوضاع في القطر اللبناني الشقيق وتوحيد الصفوف، وعرضت السعودية استعدادها لتوفير الإمكانيات اللازمة لانجاح هذه الدورة، وتم انتخاب فلسطين رئيساً للجنة الدائمة للمؤتمر في دورته القادمة، ومصر نائباً للرئيس. من ناحية أخرى ناقش المؤتمر عدداً من القضايا الثقافية،

أولها: نحو خطة عربية لاسترداد الممتلكات الثقافية، ودعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى إعداد الدراسات وعرضها على اللجنة الدائمة للأثار، لمناقشتها في المؤتمر الثاني العشر للأثار، الذي وافقت الجزائر على استضافته. وثانيها: المشروعات الثقافية القومية، والتي تشلت في البرامج التنفيذية للخطة الشاملة للثقافة العربية وعقد الندوات الثقافية في مختلف العواصم العربية والسعي لنشر وقائعها تصميم الفائدة، وفي هذا الصدد، دعت المنظمة العربية للثقافة الى عقد ندوة عن تاريخ العرب في أسبانيا، ووافقت سوريا على استضافتها ونشر وقائعها وبحوثها. ودعت المنظمة أيضاً الى ضرورة نشر كتاب الفن العربي الاسلامي، الذي يمثل وجهة النظر العربية في التراث الحضاري العربي الاسلامي، وكذلك نشر سلسلة

كتاب الفن التشكيلي العربي المعاصر، وأخواجه بالشكل اللائق، وحث المنظمة على إصدار الأجزاء المتبقية من الموسوعة الصحفية العربية، التي تغطي صحافة الاقطار العربية والصحافة العربية في المهجر، كما دعت الى تشكيل لجنة عملية بمعهد اليها تقسيم مشروع الموسوعة العربية، والاهتمام بنشاط المركز العربي للتصريب والترجمة والتأليف والنشر ومقره سوريا، والتنسيق بين برامج المركز ومشروعاته وبين وزارات الثقافة والتعليم والبحث العلمي والمراكز القطرية الماثلة من أجل الانفتاح على تعلم اللغات الأجنبية واتقانها وتعريب العلوم الأساسية وفيما يخص المكتبة القومية المركزية، فقد أهدت ليبيا قصر الشعب لاقامة هذا المشروع القومي الضخم.

ورحبت سوريا بتوفير المخطوطات العربية الكافية لهذه المكتبة

الجانب السياسي

سيطر الجانب السياسي على أغلب جلسات المؤتمر الذي عقده وزراء الثقافة العرب لمناقشة موضوع ثقافة الطفل، وكانت فرصة لتصفية الحسابات وإعلان الجلسات المغلقة حتى لا تتفوح رائحة الخلافات خارج الوفود الرسمية، وظهر هذا جلياً في محاولة رئيس وفد الكويت استصدار قرار من المؤتمر بإدانة العراق لتدميرها التراث الثقافي الكويتي إبان غزوها لبلادها، واعترض بعض رؤساء الوفود على الاستسراح الكويتي، إلا أن غالبية الحضور وافقت على المذكرة الكويتية بطلب التعويضات عما لحق

كنا حريونا الكويت فلماذا لاتسمى
لتحرير الثقافة العربية» خاصة أنه بدون
الحرية سوف تظل مقدرات الأمة جميعها معطلة
وامكانياتها ضائعة ، إذا لم نسع لنوازي، الحرية
السياسية بالحرية الثقافية. ومن بين
الموضوعات التي أقترحها رؤساء الوفود
لنناقشتها في الدورة القادمة كذلك: موضوع
الثقافة العربية ووسائل الاتصال الحديث،
وموضوع التبادل الثقافي وتيسيره، وموضوع
استعادة الممتلكات الثقافية، وسوف تقوم
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاحقاً
بتنسيق الاتصالات لاختيار الموضوع الرئيسي
للدورة القادمة وزمان انعقادها.

بالتراث الثقافي الكويتي من أضرار،
خاصة أن رئيس وفد العراق أعلن من
تية بلاده في تجاوز هذه الأزمة وبدء
صفحة جديدة من العلاقات العربية.
من ناحية أخرى ظهرت الخلافات في الجلسة
التي شهدت اقتراحات رؤساء الوفود
لموضوعات الدورة التاسعة القادمة، واقترح
حسن اللوزي - وزير ثقافة اليمن - ضرورة
مناقشة حرية الثقافة وحق المواطن العربي في
المعرفة والمعلومات، واعترضت السعودية على
هذا الاقتراح، وساندتها سوريا في اعتراضها،
عند ما أعلنت د. نجاح العطار وزيرة الثقافة
السورية: « يابؤسنا إذا كنا نحن على رأس
مؤسساتنا الثقافية في بلادنا ومازلنا نناقش
مسائل خاصة بحرية الأبداع والثقافة؟ » إلا أن
حسن اللوزي أكد على اقتراحه بقوله: «إذا

«القاهرة» بين الهجوم والهجوم المضاد

تكتف هذه المقالات بطرح أسئلة بوليسية من نوع: كيف خرج هذا الفيلم من مصر، ومن الذى وافق على عرضه فى المهرجان الدولى؟.. بل عملت على إستعداد عدة مؤسسات ضد الفيلم، فطالبت بأن يكون لوزارة الثقافة ووزيرها موقف من هذه القضية.. وأن تتولى نقابة السينمائيين التحقيق مع المخرج! وتطوعت ناقدة مهاجمة يوسف شاهين، طاعنة فى «مصريته»، معترفة بأنها لم تر الفيلم ولكنها تعرف المخرج جيدا، وأنها على يقين من أن يوسف شاهين يكره مصر، ويظهر «أحشائها» فى أفلام تمولها فرنسا.

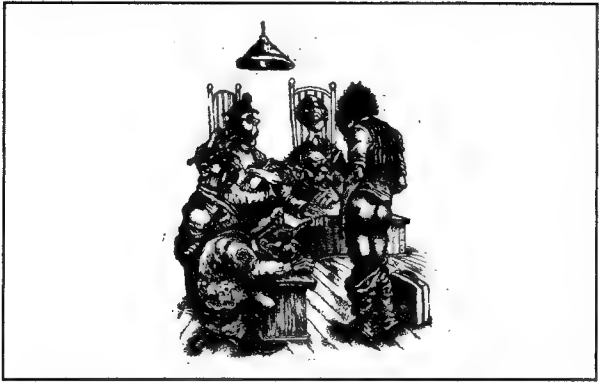
الهجوم المضاد.

قطاع كبير، لا يستهان به، من المثقفين والنقاد، يتزعج قاما من جملة «الإساءة لسمعة مصر».. ذلك أنه تحت ستارها، تعرضت أفضل الأعمال السينمائية، وأكثرها صدقا، إلى إضطهاد شديد.. وهى جملة قديمة. لها تاريخ

بعض الاقلام تحولت، فى الأسابيع القليلة الماضية، إلى سكاكين وجنازير.. وعلى طريقة شبيحة الشوارع وقطاع الطرق، شرع أصحاب هذه الأقلام فى «التحرش» بيوسف شاهين وقيلمه الأخير، القصير، «القاهرة: منورة بأهلها».

بدأت الغارة على القاهرة يوسف شاهين من مهرجان «كان».. ففى رسالة مطولة، مرسلة من هناك، كتب أحد النقاد، وهو من كتاب السيناريوهات أيضا، مقالة يقول فيها إن فيلم يوسف شاهين يعتمد الإساءة إلى سمعة مصر، ويشوه صورة عاصمتها، تشويهها مؤلما، يشمل شوارعها وسكانها وتقاليدها وطريقة الحياة اليومية فيها.. وإن الفيلم يبيع الآلام والجروح المصرية للغرب الذى يصفق عادة لصور التخلف الواردة له من العالم الثالث.

وتوالى المقالات، من ذات المهرجان، التى تتحدث عن «الفيلم المهزلة» الذى نفذ بأسلوب «جامع القمامة»، والذى يقدم القاهرة من خلال «عين شريرة قاسية وظالمة». وأن الفيلم فى النهاية يبلغ من القبح درجة تثير القشيان، ولم



فى المهرجانات الدولية.. وأصرت الرقابة على حذف لقطة من فيلم «صائد الدبابات» لخيرى بشارة» تظهر فيها فلاحه عجوز ترمم جدار بيتها بالطين، يزعم أنها «تشوه صورة مصر».. ووقف وزير الثقافة الأسبق، الراحل، عبد الحميد رضوان، محتجا، أثناء عرض فيلم «إنقاذ» لمختار أحمد، طالبا إيقاف العرض لأنه «يسبى» إلى صورة الوطن»!

استخدمت المقالات المهاجمة «القاهرة»، ذات العبارة المشنومة، التى أصبحت، بالتجربة، لا تؤدى إلا إلى نفور قطاع كبير من المثقفين والنقاد.. الذين إنتظروا، بقلق وشغف، مشاهدة الفيلم.

ما أن عاد يوسف شاهين إلى مصر بعد إنتهاء مهرجان كان، حتى بدأ «هجومه المضاد».. حمل فيلمه وذهب إلى جمعية نقاد السينما.. ثم إلى «نقابة السينمائيين».. ثم إلى «نقابة الصحفيين».. وفى كل مرة تتحول المناقشة، لا إلى مظاهرة تأييد ليوسف شاهين

بشع، يرجع إلى بدايات السينما المصرية وتستخدم للبطش بالأعمال الفنية ذات الطابع النقصى، فسيلم «الخطيب رقم ١٣»، الذى أخرجه الرائد محمد بيومى تعرض للمصادرة عام ١٩٣٣ بإدعاء أنه يسبى» «لسبعة مصر فى الخارج» لتضمنه مشاهد «تقدم فيها الملوخية الخضراء كطعام من أطعمة المصريين إلى جانب ظهور الحلة والطلبية» حسب ماجاء فى مجلة الصباح «٨ أيلول، سبتمبر ١٩٣٣».

لاحقا، وتحت شعار «عدم الإسائة لسمعة مصر» المضلل، إضطهدت أفلام «زائر الفجر» لممدوح شكرى، و«العصفور» ليوسف شاهين، و«التلاقى» لصبحى شفيق، و«الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث، و«المدن» لسعيد مرزوق.. وهذا على سبيل المثال لا الحصر، بالنسبة للأفلام الروائية.. ولم تغلت الأفلام التسجيلية أيضا من يرائن تلك الجملة الوحشية، فأفلام عطيات الأنودى، ظلت لفترة ليست قصيرة، متنوعة من تمثيل مصر،

حضور إنسانى واضح.

وسرعان ما يتعد الفيلم عن تصورات الأجنب للعاصمة، لتيوغل، بكاميرته، إلى أحرأشها، وعلى نحو صادق، مدعم بقدر غير قليل من الجرأة: الزحام الحائق.. التكس البشرى الذى يهدد بإنفجار ما.. الشوارع الضيقة والحوارى الملوثة بالمجارى.. العمارات الضخمة التى تحاصر المناطق الزراعية وتقضى عليها.. أسرة فقيرة تجتمع حول وعاء فول، تلتهمه، ويبدو أحد الصبية كمن لا يزال جائعا، يخرج من البيت، والدته تناديه من الشرفة، تلقى إليه «بساندوتش».. أفراد أسرة تطرق باب أحد أقاربها الذى يسكن مع زوجته فى حجرة وحيدة.. الضيق والحرج يصيب المضيق.. وبينما ينغمس أفراد الأسرة فى متابعة مباراة كرة قدم تذاغ بالتليفزيون، ينفرد المضيق بزوجته وليس بينه وبين الضيوف سوى ستارة من قماش.

ويقدم الفيلم بإيقاعة السريع، اللاهث، الشاب الجامعى العاطل، الباحث عن العمل، الذى يحاول الحصول على عمل ضمن «عمال البناء».. ولكن «سوق الرجال» فى كساد.. وهما هو يهرب من نظرات سائحة عجوز وسائح شاذ «فقاهرة» يوسف شاهين لن تنقذها السياحة والسياح.

وينتقل الفيلم من مكان لمكان، من العتبة إلى مقهى القيشارى، وتتوالى المؤثرات الصوتية الواقعية: ضوضاء أغنية «الأساتوك» الشهيرة، أغنية «سلمت إليك أمرى ياربى» لأم كلثوم.. وخلف مشات المصلين تنهض صورة بالغة الضخامة لنبيلة عبيد فى فيلم قضية سميرة بدران، ولاحقا، يتحدث يوسف شعبان، المشارك لنبيلة عبيد فى البطولة، عن دور

وفيلمه فحسب، بل إلى هجائيات طويلة، مريرة، عنيفة ضد شبيحة الكتابات الصفراء، قطاع الطرق، الذين قبلوا أن تتحول أعلامهم إلى سكاكين وجنازير، وغدت مقالاتهم أقرب إلى البلاغات البوليسية أو التقارير المباحية.. وقبل التعرض للبيانات والمقالات التى وقفت إلى جانب «قاهرة» يوسف شاهين فلنتظر إلى الفيلم نفسه.

بعيدا عن السياحة

يبدأ فيلم «القاهرة: منورة بأهلها»، بشاب يسأل يوسف شاهين، الذى يجلس داخل سيارته، عن إمكانية أن يشتغل بالسينما.. ويسأله يوسف شاهين بدوره عما إذا كان قد تخرج فى معهد السينما؟.. وعندما يجيبه بالنفى، يقلب يوسف شاهين شفتيه السفلى أسفا.. يركب الشاب السيارة، إلى جانب يوسف شاهين ليوصله إلى مكان ما، فى اتجاه يوسف شاهين نحو الجيزة حيث معهد السينما.

مع طلبة المعهد، فى إحدى القاعات، يعلن شاهين أن تلكسا «وصله من فرنسا، يخطره بضرورة تحقيق فيلم عن «القاهرة».. ويطلب الأستاذ من تلاميذه الإدلاء ببعض الاقتراحات.. فتاة تقول أنهم، فى فرنسا، لا يعرفوننا إلا من خلال الأهرامات، وعلى الفور، يقدم الفيلم لقطات للأهرامات، ويقول آخر، إن الرقص الشرقى «من سمات الشرق» فى عيون وذاكرة الأوربيين، وتطال «وتطالنا، للحظات، وراقصة يتعمد المصور طارق التلمسانى، أن يقدمها كجسد بلا وجه، كما لو أنه يريد القول بأنها لاقتل «حقيقة» لها



الفقراء في السياسة الذي لا يتجاوز ترشيح الأغنياء في الانتخابات.

لكن كل شيء ليس هادئا في القاهرة، كما قد يبدو من الوهلة الأولى.. فهي جامعة القاهرة تنفجر في مظاهرات بالقوة والضحامة، ترفع شعارات العداوة لأمريكا، وتحاول قوات الأمن المركزي أن تقمعها بالعنف.. ولكن..

وينتهي الفيلم بمشهد تحذيري واضح المعنى.. فالشباب العاطل، الذي سأل يوسف شاهين عن إمكانية أن يعمل في السينما يتجبه، مجبرا، نحو مجموعة متطرفة من أصحاب اللحية والجلابيب البيضاء.. يتحلقون حول أميرهم الذي يصف جاهلية «المجتمع الحديث، الآن، بأنها أشد من جاهلية ما قبل الإسلام.. لذلك فمن الحق، والواجب، مواجهة تلك «الجاهلية الجديدة»!

هكذا.. من أحب بقوة، ضرب بقوة.. ولأن يوسف شاهين أحب القاهرة، لم يتوان عن نقدها، بعشق، بدون رحمة.. وقيلمه هذا، ليس إستثناء أو مفردة في عالم السينما، خاصة السينما التسجيلية، فهو، في النهاية إضافة إلى أفلام قد تتجاوزها حبا، وقسوة، مثل «هنا القاهرة» ليوسف أبو سيف، و«القاهرة كما لم يرها أحد» لإبراهيم الموجه، وأوكازيون «لحسام على، وإتقاد» لمختار أحمد..

«الإساعة».. في مزيلة التاريخ.

فيما يشبه الإجماع، إنقضت الأفلام في «هجوم مضاد» على القلة التي إستخدمت أفلامها كسكاكين وجنازير، والتي تحشرت، على طريقة البلطجية، بيوسف شاهين وفيلمه،

فأصدرت جمعية نقاد السينما بيانا ساخنا يندد بكل من يحاول المساس بهامش حرية التعبير الذي انتزع بعد نضال طويل.. وكمحصله لمناقشات أعضاء نقابة السينمائيين، أعلن رئيس اتحاد الفنانين العرب أنه لا يمكن لأي فيلم زن يسمى «لمصر، وإلا كانت السينما العالمية كلها تسمى» إلى دولها، لأنها تتناول نواقص أو سلبيات.. ووقف الصحفيون، عقب عرض الفيلم، إلى جانبه، وإلى جانب مخرجيه.. وبينما أصبحت الأفلام المنددة بقاهرة «يوسف شاهين بالحرس، هذا للمتابع أن جملة «الإساعة إلى سمعة مصر» القميثة، المبتذلة، المهلهلة، التي بها، أخيرا، إلى مزيلة التاريخ.. وهذا أهم ما في الأمر.

كمال وهسي

كتاب

حول كتاب بول شاول «المسرح العربي الحديث..»:

إسراف هنا... وتقتير هناك!..

العروض التي تقدم في تلك المهرجانات من حيث هي معبرة عن واقع المسرح في البلاد التي جاءت فيها، أو الاعتماد عليها جميعاً لرسم صورة الواقع المسرحي العربي - على وجه العموم - أمر يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، فلا تكتسب الأحكام التي يؤدي إليها صفتي العمومية والإطلاق ولست أظن هذه التحفظات غائبة عن الكاتب. لكن المهرجانات - من الناحية الأخرى - كادت تصبح السبيل الوحيد المتاح لتحقيق لون من اللقاء بالمسرح في البلاد العربية المختلفة، ونوع من التلاقى بين التجارب والمستويات المتباينة للإبداع المسرحي في تلك البلاد أو بصياغة شاول: في ظل الأوضاع التقسيمية السائدة بين الأنظمة العربية، وفي ظل مناخ الفيتوات المفروضة بين الشعوب العربية، والتي تعكس تبعاً ومقاطعة بين الفاعليات الثقافية، وفي ظل انقطاع الحوار انتقاعاً شبه كامل بين القطاعات الفنية والأدبية ومناجاتها.. تبدو المهرجانات المسرحية وكأنها تلك الشعرة الدقيقة التي توصل ما بين الالتهازات المسرحية (العربية..)

كتاب الناقد اللبناني بول شاول «المسرح العربي الحديث، ١٩٧٦-١٩٨٩» (لندن، ٨٩). كتاب هام، جدير بالمعرض والمناقشة: أحد وجوه أهميته أنه يقدم - للمرة الأولى، فيما أعرف - عرضاً مفصلاً، ومناقشة مستفيضة لتلك الظاهرة التي عرفتها السبعينيات والثمانينيات، أعني «المهرجانات» التي تقام للمسرح في مدن عربية متعددة: دمشق وقرطاج ثم بغداد والقاهرة والكويت، إنه يعرض في حوالي المائة والخمسين صفحة (الكتاب يقارب الستائة) - مهرجانات دمشق: الثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر (السنوات: ٧٩-٨٤، ٨٦، ٨٨)، ثم دورات أيام قرطاج: الأولى والثانية والثالثة (السنوات ٨٣، ٨٥، ٨٧)، ومهرجان بغداد المسرحي الأول (٨٥) ومهرجان القاهرة الأول للمسرح التجريبي (٨٨)، والمهرجان الأول للمسرح في لبنان (٨٣)، ومهرجان مسرحيات الفصل الواحد في بيروت (٨٣ أيضاً)، وأخيراً المهرجان المسرحي الأول لدول الخليج العربية بالكويت ٥٠.ت.١.

ولاشك في أن هذا الجزء من الكتاب له قيمته «الوثائقية» أو «التوثيقية»، لكن الاعتماد على



محولت المهرجانات إلى أمكنة لقاء.. لقاء الأعمال العربية ببعضها، وما ينتج عن ذلك من تأثير وتبادل خبرات وإبداعات.. على هذا النحو، يناقش الكاتب عروض تلك المهرجانات. من خلال العناصر التي يراها مكونة للعملية المسرحية: أزمة القضاء، أزمة النص، أزمة الإخراج.. وطبعاً في مثل تلك المناقشة أن تحظى بعض الأعمال بتفصيل واهتمام أكثر من سواها، هذا شيء يتعلق، في الأساس، بطابع المتابعة الصحفية وتلك الظواهر. الوقت المناسب والحيز المناسب.. الخ.

وجه ثانٍ من وجوه أهمية كتاب بول شاول يتمثل في التغطية الواقعية لواقع المسرح اللبناني خلال السنوات التي يحددها الكاتب لمادة كتابه، من منتصف السبعينيات لنهاية الثمانينيات. هنا يبلغ الناقد أقصى تحقق لقدراته، فهو يكتب صادراً عن حب ووعي وفهم ومعرفه بالتفاصيل: تفاصيل الواقع الذي خرج منه هذا الإبداع المسرحي ليعود فيستريح إليه، وتفاصيل تطور الفنانين الذين يعرض لأعمالهم في ماضيهم وحاضرهم.

هكذا تتكامل عند القارئ، معرفة جيدة بأهم الواقفين الآن على خشبات المسرح اللبناني؛ يعقوب الشدرأوي وريمون جبارة وجمال خوري وزياد رحباني ونبيه أبو الحسن والرحمانيان (منصور وعاصي) وأنطوان كزيح وميشال جبر.

أما روجيه عساف فقد لفت نظري أن الأستاذ شاول تناولَ عملاً واحداً له هو «أيام الحيام»، مرة من خلال تقديمه في دمشق والثانية في قرطاج والمدهش أن حكم الناقد على العمل قد اختلف اختلافاً واضحاً في المراتين. حين قدم في قرطاج (٨٣) كان لما كتبه عنه: «أيام الحيام» تصوير مسرحي عن واقع معاش يتراكم في يوميات القرية الجنوبية.. (..) وهي تبدو ضميراً مفتوحاً على الواقع التاريخي، وعلى الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ومن هذا الواقع بالذات تستجد المسرحية أدواتها وتعايرها وأشكالها.. (..) عفوى، لكن عفويته تختزل

حساسية مسرحية مدبرة ومجرية كأنها عفوية تاريخية تبلور أكثر فأكثر في اختيار وسائليها وطرقها ورؤياها.. (..) أهمية روجيه عساف أنه تمكن من صياغة هذه العناصر صياغة متجددة وطلعية.. الخ» (ص ٢٦٧ وما بعدها).

بعدها بسنة واحدة قدم ذات العمل في دمشق، وكتب عنه بول شاول نقيض ماسبق أن كتب: «وقد أدى هذا التطرف «الكيميائي» بروجيه عساف إلى اعتماد نظرة انتقائية في الواقع اللبناني، جعلته يجرى معطيات هذا الواقع التاريخية والجغرافية والإنسانية.. (..) إن انتقائية عساف هذه أفقرت معطاء الانساني» وكادت أن توقعه في فولكلورية تقليدية.. بل كادت أن تسبغ عليه صفات «سلطوية» في تفسير الواقع تفسيراً أحادياً مغلماً.. (..) كل ذلك يجعل روجيه عساف، من حيث رؤيته الإنسانية والاجتماعية في موقع غير متطلع وغير طليعي، في ركاب الموجات المرتدة.. الخ.» (ص ٢٤٧ وما بعدها).

إنني لا أعرف روجيه عساف، ولم أشهد أيام الحيام. لكن التفاوت في الحكم عليه وعلى عمله، من التقيض (الضمير المفتوح على الواقع- الطليعية..) للتقيض (الانتقائية- المجرى معطيات الواقع غير الطليعية

والارتداد) . أمر يثير الدهشة والتساؤل، فلا يفصل بين الحكيم المتناقضين سوى عام واحد، وأقل من ثلاثين صفحة في ذات الكتاب!

حين يضطرب الميزان على هذا النحو... فأين يكمن السبب؟

لكن من أدق وأشمل ما يقدمه الكاتب في هذا القسم، التناول الفني والفكري لأعمال الرحمانية الثلاثة (عاصي ومنصور وزباد)، ولمس القلب على نحر خاص ما كتبه عن عاصي: غيبيته ثم غيابه. يكتب بول شاول «توى أين خطت هذه الغيبة؟ أين خط هذا القرس القائم؟ في أي قصيدة من شفافياته، في أي وجه من ملامحه، في أي مسرحية وفي أي عصر، في أي قلق، في أي طفولة، في أي بنوع، في أي نظم يفتح أبوابه الحلم ولا يفلقها؟ ماذا قلت يا عاصي في غيبياتك؟ ماذا قلت في زمن الفوت والتطارات المكسورة والحزن الذي يبدأ ولا ينتهي، في زمن الوجوه المكلسة والأجسام المعدنية والعقول المنهية؟ ماذا قلت في زمن القفلة...».

هذا القدر من الإشباع والتمكن الذي يبلغه الكاتب في تناوله للمسرح اللبناني، مفتقداً تماماً بالنسبة لمسارح عربية أخرى، خاصة: المسرح المصري.

وأرد أن أكون واضحاً هنا: أنني لأصدر عن موقف «بتعصب» لحاضر هذا المسرح (يعرف الكثيرون أنني من أقسى نقاده، وأنتى كدته أنصرف عن متابعة عروضه السقيمة، لكنني - بالتحديد- أرى أن هذا الافتقاد «للانصاف» أمر يسيئ إلى قضية الكاتب والكتاب، وتجربة المسرح المصري، الطويلة المكتنزة، لا يمكن إسقاطها ثم الوصول إلى نتائج صحيحة في الوقت ذاته، في كتابه من ستمائة صفحة، كم يشغل المسرح المصري؟ سأقول لك: ثلاثين صفحة قتل آخر فصول الكتاب، ينقض معظمها في تسجيل ندوة

أقامتها مجلة، المستقبل، ضمت عدداً من المشتغلين، ثم تناولا بالغ الحفظة والإيجاز لصدّة أعمال قليلة الأهمية في خارطة هذا المسرح. (إن الأستاذ شاول الذي يكتب أكثر من هذه الصفحات الثلاثين في تحليل مسرحيتين كويتيتين ويكتب بالتفصيل عن ممثلي الأعمال اللبنانية التي يعرض لها، حتى ممثلي الأدوار الثانوية: جاء في نهاية حديثه عن مسرحية يعقوب شدرأوى «جبران والقاعدة، ٨١»، و بعد حديث عن الممثلين جميعاً. ويبقى الطفل شادي شدرأوى نجلاً يعقوب) الذي كان «عواماً كفرخ البط»، حياً وقريباً إلى القلب ورائقاً! هذا الكاتب ذاته يجسر على أن يناقش عرض «مجنون ليلى» لأحمد شوقي في أقل من نصف صفحة، وعرض «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور في أقل من صفحتين!).

ذلك هو افتقار الانصاف الذي أعنيه. دع عنك- الآن- الاختلاف حول الأحكام التي يصدرها الكاتب على بعض الأعمال التي أصبحت من أهم نصوص المسرح المصري- العربي- ويعرض لها خلال تناوله لمهرجانات مختلفة (يرى الكاتب نص «الزير سالم» لألفريد فوج «خليطاً من إهجمات وذاكرات أدبية وتاريخية معروفة، سواء في تركيب الشخصيات أو في تركيب اللقطة... (إنه) نص ثقيل، أفقي، مبسط، ثرثار، غير متماسك، غير موح بدلالات ومضامين درامية...»، كما يرى أن نص محمود دياب «باب الفتوح» طويل وسردي وشخصياته مبسطة ومسطحة ولغته إنشائية يطفئ عليها التكرار، كأنه نص ينتمى إلى «الرواية» ولا ينتمى إلى المسرح... (لغ: إنني لا أقف عند الاختلاف حول مثل هذه الأحكام، ذلك أن هذا الاختلاف سيبقى طويلاً حتى لو حسنت النوايا جميعاً، مادام المشتغلون بنقد المسرح- ربما بالمسرح كله- يفتقرون إلى الحديث بلغة واحدة، أو متفق على معظم مفرداتها، ومادام النقد المسرحي في الصحف هو كما يقول شاول نفسه. «إن النقد الصحفي الذي فقد على أيدي بعض العاملين فيه، المصادقية، والجديّة، والموقع المتقدم، والضمير

الفنى والمهنى وثقة الناس به، عليه اليوم أن يعيد تأسيس ذاكرته، ولفته، وتوجهاته وعلاقاته، كي يستعيد مرجعيته المطلوبة...

مثل هذا القول أيضا قد يصدق على القسم الأول (ذى الطابع النظرى) من الكتاب والذي يحمل عنوان «مداخل للمسرح العربى الحديث»، ويناقش فيه الكاتب انطلاقا من العروض التى أتبع له أن يراها- جوانب مختلفة للظاهرة المسرحية (أزمة الهوية- الفضاء المسرحي- الفرق الجماهيرية- المسارح القومية والخاصة- المسرح ووسائل الاتصال الجماهيرية- النقد المسرحي... الخ). وجه الأهمية فى هذا القسم- والذي لا يطمح، بطبيعة الموضوع ذاته، لأن يقول الكلمة الأخيرة حول موضوعات لا تحتمل كلمة أخيرة- أن يقدم وصفا وإثارة لأهم القضايا المطروحة- هنا والأन- فى المسرح العربى، ثم يقدم تصورات عنها. تلك التصورات محددة- حسب يعتر بورك- بصورة الكاتب لحظة الكتابة، أى بالمعطيات التى توفرته له- من جانب. وتكوينه الفكرى والشخصى وموقفه العام من الواقع، من الجانب الآخر.

فى طرحة لهذه القضايا- وفى ممارسته التطبيقية كذلك- يبدو بول شاذول ناقدا معنيا بالمسرح من حيث هو كذلك، أى من حيث إنه يقدم «عرضا مسرحيا»، لأحكاية، ولا منشورا دعائيا، ولا ليلا تسجيلا، ولا توليفا خشنا يقتقد الوحدة والاتساجام بين عناصر وأدوات فنية مختلفة انه مع «المسرحية» ضد «الأدبية» والإثنائية» وضد «الدعائية» والتبسيط والمباشرة...

من هنا فهو يسعى لتأسيس لغة أصيلة ومختلفة للنقد المسرحي، لغة- فى عمومها- مستقيمة، طبيعية، لينة، بينة. غير أن هذه اللغة تغضب أحيانا أو تلبس فلا تكاد تبين (خذ مثالا

أو اثنين: عن مسرحية جلال خورى «زلك باريس، ٨٣» يكتب: «أما كان على جلال خورى أن يقرر سمات هذه الشخصيات من دون أن يقع فى الهندقة... هذا الايقاع المبتدق المزدوج طال الى الحوار نفسه، فالحوار الذى يشكو التطويل والبلادة والثثرة والتكرار، تحسه كذلك مبدقا... وعن مسرحية الشداوى «نزهة رفيعة، ٨٤» يكتب: فالشداوى هنا (على ملامحاته البرشمية المخففة) كان واضحا، أى أنه لم يلجأ إلى «البارودى» أى إلى لغة الظاهر والباطن لتحديد نقساط الصراع، على العكس، فلش هذه النقاط... قلشها «مترجمة» فى مباشرتها الصارمة، إلا أن هذا الغلش فى ابتعاده عن محموله الفكرى الفتح، جاء فى صياغة الرواية... لكن هذه أمثلة قليلة على أى حال).

.....

رغم تلك الملاحظات، وسواها، يبقى كتاب بول شاذول هاما، ومثيرا للجدل، من حيث التوثيق والتطبيق معا، وصحيحا كذلك من حيث توجهه العام، والهدف هو العمل على بحث الابداع المسرحي العربى من جديد. إنه يسأل ثم يجيب: «هل فسات الأوان؟ لاظن بل لا تريد أت تصترف بذلك، لأن واحات قليلة، مقلدة ومحاصرة لا تزال تنتفض فى أركانها الابداعى، وفى هذه القلة نضع آمالنا...».

نعم. هذا صحيح بغير تحفظ.

فاروق عبد القادر



رحيل «جراهام جرين»: الفنان فوق الواعظ

(THE THIRD MAN)، أما في كتب النقد الأدبي، فلم تحظ بعض أعمال «جرين» بشيء يذكر، اللهم إلا في فصل يتيم كتبه عنه «محمود السمر» على سبيل التعريف في كتابه: (أدباء الجيل الغاضب)، الذي صدر منذ أكثر من عشرين عاماً. وتبقى المقدمة الإضافية التي كتبها مترجم «غرفة المعيشة» الأديب الراحل ميخائيل رومان- أهم ما كتب بالعربية عن «جرين» وأعماله. لم يغز «جرين» بجائزة نوبل، على الرغم من أنه كان يستحقها في تقدير كثير من النقاد، ولعل في ذلك بعض التفسير لقصور النقد والمترجمين العرب وتقاعسهم عنه.

القضية الرئيسية التي تثيرها أعمال «جرين»، هي قضية الخبرة- أو التجربة- الدينية، في تشابكها المعقد مع الخبرات الإنسانية الأخرى عقلية كانت أو حسية، وعلى رأسها الخبرة الجنسية.

وحين نقرأ أعمال «جرين»، لانتحس أن القضية الدينية مثارة بشكل مقتعل، بل نحس أن الكاتب يشير ما يعيشه ويعانيه بالفعل، ونحس أن عدوى هذه المعاناة تنتقل إلينا وتعمل فعلها فينا، وليس لذلك إلا تفسير واحد مقتنع هو أن «جرين»، منذ روايته الأولى

حياة مديدة حافلة تلك التي عاشها الروائي والكاتب البريطاني العالمي «جراهان جرين»: (١٩٠٤/١٠-١٩٩١/٤/٣). فقد صمرت هذه الحياة بتجارب شديدة الخصوصية والتنوع، امتزج فيها الشك باليقين، والقلق الروحي بالإيمان، وتلفتت الخبرة الدينية النقية، بشوائب الحياة وجراثيمها النهم، وقد انعكس ذلك كله على أعمال الأديب الراحل، فجاءت هذه الأعمال على تفاوت بينها امرأة صادقة وترجمة حية لما كان يصططح في عقل صاحبها ووجدانه، من أسئلة ونوازع، ظلت توارقه حتى أيامه الأخيرة.

لم يلق «جرين» حظ بعض أئداده- وربما من هم أدنى منه- في المكتبة العربية، فعلى كثرة أعماله، وتنوعها بين الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وأدب الرحلات، الخ، لم يترجم له- فيما أعلم- إلى العربية سوى عملين أساسيين، الأول رواية (القوة والمجد THE POWER AND THE GLORY) التي كتبها عام ١٩٤٠، والثاني مسرحية (غرفة المعيشة THE LIVING ROOM) التي كتبها عام ١٩٥٣، وقد علمت أن «دار الهلال» المصرية، ستصدر- فقط بمناسبة وفاته- ترجمة لروايته المكتوبة عام ١٩٥٠: (الرجل الثالث



الناجحة: (الرجل بالداخل - THE MAN WITH- IN) عام ١٩٢٩، لم يحاول أن يكتب إلا نفسه، بكل ما يضطرم فيها من تناقضات متصارعة، ورغبات متعارضة، ونوازج. ونوازج مضادة.

ظل «جرين» على هذا الإخلاص للتجربة الحية في أغلب كتاباته، وساعدته على ذلك حياته الخصبية الحافلة بشتى ألوان التجارب الإنسانية، ويكفى أن نعلم أنه منذ هروبه من المدرسة، وهو بعد صبي، إلى انكبابه على القراءة، وخاصة في علم النفس، مر بخرابات قاسية ألجأته إلى طلب العلاج النفسى من الكآبة والضجر BOREDOM، وتقلب فى أعمال عديدة لم يصد فى أى منها كثيرا، فمن مندوب لشركة تبغ، إلى مخدر فى إحدى الصحف المحلية، إلى محرر باب الرسائل فى صحيفة (التايمز TMS)، ثم إلى العمل فى الخارجية والمخابرات البريطانية، ثم مديرا لحدى دور النشر. وقد كان لسفره المستمر إلى الخارج، أثر كبير فى تلوين هذه التجارب وتميمها فمن قلب أفريقيا إلى غربها، ومن أطراف الجنوب الشرقى لآسيا، إلى المكسيك. ويرى ديثيد الودج D.LODGE أن هذه الأسفار ساهمت فى إنضاج «جرين» روائيا، وزرعت فيه الفتنة بالغريب والبدائى، وجعلته ينشغل بالمواقف الجديدة التى تفتح فى ينابيع الحياة العاطفية والروحية للفرد.

كان «جرين» قد بدأ حياته الأدبية شاعرا، كدأب الكثير من الروائيين والمسرحيين. ونشر بالفعل ديوانا عام ١٩٢٥ بعنوان: (أبريل الفضاح THE BABBLING APRIL)، ولكنه كان بحاجة إلى حيز أكثر حرية وأقل كشافة فوجد مطلبه فى الرواية بشكل أساسى، وجرب نفسه أحيانا فى القصة القصيرة والمسرحية. ويمكن أن نعد من أهم رواياته: (قطار اسطنبول STAMBOU TRAIN) ١٩٣٢، و- تسدور أحداثها فى جو من الإثارة، حول الجريمة

والجاسوسية (ESPIONAGE) ثم رواية: (بندقية للبيع A GUM FOR SALE)، ١٩٣٢، ورواية: (العميل السرى THE CONFIDENTIAL AGENT)، ١٩٣٩، ورواية: (وزارة الرعب THE MINISTRY OF FEAR)، ١٩٤٣. وتعتبر هذه الروايات جميعا، مع أخريات غيرها، استمرارا لجو الإثارة الذى صورته رواية (قطار اسطنبول)، ويطلق «جرين» على هذا النوع من رواياته اسم: (روايات التسلية ENTERTAINMENTS)، ليميزه عن الروايات الفنية الخالصة التى كتبها «جرين». على أننا لا يجب أن نأخذ تقسيم (أو تصنيف) الأدباء لأعمالهم على علته، وفى حالة «جرين»، فإن الناقد «ديثيد لودج» يلاحظ أنه لا يكاد يوجد فرق فنى يذكر بين الأعمال التى صنفها «جرين» على أنها لتسلية، وتلك التى صنفها على أنها أعمال أدبية خالصة، مثل روايته (إنها ممعة IT IS A LITTLE FIELD)، عام ١٩٣٤، ورواية إنجلترا صنعتنى Englamd made me ١٩٣٥، وهما روايتان تعكسان القلق الاجتماعى والاضطراب السياسى الذى ساد فى فترة ما بين الحربين، خاصة فى عقد

احتفاء القراء والنقاد في أكثر من لغة بأعماله. ولا شك أن «جرين» كان يدرك أن الفنان أبقي من الواعظ، وأن طريق الفن ليست طريق العقيدة. وهذا هو ما جعله - وهو الذي ظل محتفظاً بالعنصر الديني في أعماله حتى إنتاجه المتأخر، لكن بشكل أقل سيطرة وأكثر التباساً - يعلن في آخر رواية أصدرها، وهي رواية (حالة توهج A BURNT OUT CASE) على لسان بطلها المهندس المعماري، أن المسيحية - وليس مجرد الكاثوليكية - لم تعد صالحة لإنسان القرن العشرين.

لم يكن العنصر الديني هو العنصر الوحيد البارز في كتابات «جرين»، بل لقد اختلط بعناصر أخرى كثيرة مستمدة من حياة «جرين» وخبراته التي استمدتها من أسفاره العديدة، وعناصر ماثلة تعود إلى ثقافة «جرين» وإلى قراءاته في العلوم الإنسانية وخاصة علم النفس، وقد امتزجت هذه العناصر جميعاً، لتصبح في النهاية نغمة أساسية تسود في كتابات «جرين» جميعها تقريباً، وتتلخص هذه النغمة في الصراع الذي يعتدل دائماً في نفوس شخصياته، بين الحب الديني وما يرتبط به من جنس وجرائم من جهة وحب الله من جهة أخرى. البطل النموذجي عند «جرين» هو النموذج OUTCAST المساقط الذي يمر خلال الخطيئة sin والعذاب إلى نوع من الخلاص Re-demption بهذا المعنى يشار إلى العنصر الديني في كتابات «جرين»، وتعتبر رواية: (جوهر المسألة THE HEART OF THE MATTER)، التي أكتسبت «جرين» شهرة دولية واسعة النطاق حين نشرها لأول مرة عام ١٩٤٨، من أهم الروايات التي تجسد وجهة النظر اللاهوتية الكاثوليكية، في الخلاص عن طريق الخطيئة.

لا شك في أن هذا المعنى التراجيدي لحضور العنصر الديني، لم يكن ليعجب كثيراً من

الثلاثينات، وقد اعتبرها «جرين» من الأعمال الأدبية المخالصة، بينما اعتبر إحدى أهم رواياته في نظر النقاد، ضمن روايات التسليه، وتقصد رواية (صخرة برايتون BRIGHTON ROCK)، عام ١٩٣٨، ولا تعود أهمية هذه الرواية إلى بنائها الفني فحسب؛ وإنما تعود بصفة أساسية إلى أنها حملت لأول مرة المنظور الكاثوليكي لكاتبها، دون صراخ مباشر أو دعاية فجحة ووعظ مكشوف، ذلك أن بطلها «بنكي PIKY» فتى كاثوليكي، لكنه مجرم ومراق، ومع ذلك، فهو يكتسب تعاطفاً غير متوقع في سقوطه المزمري.

وينظر د. «محمود السمرة» إلى هذه الرواية على أنها أكثر روايات «جرين» سوداوية: (فالجريمة والإثم يغلغلهما من أولها إلى آخرها.. والشر القابع في أعماق «بنكي» ليس مرده إلى ظروف اجتماعية معينة أو إلى سبب ظاهر، إنها روح الشر تسير حياة الإنسان، دون أن نستطيع تفسيرها). ويأخذ «ميخائيل رومان» على هذه الرواية، التكرار في كثير من أفكارها، كفكرة الرعب من الجنس، والتعصب للفكرة الكاثوليكية.

على أية حال، ليس أماننا مفر من الاقارار بسيطرة الفكرة الدينية عاصمة، والمذهب الكاثوليكي خاصة، على معظم أعمال «جرين»، ولم لا؟ وهو الذي تحول إلى الكاثوليكية الرومانية في سن مبكر وتزوج عام ١٩٢٧ من فتاة كاثوليكية رومانية أيضاً هي فيثيان دايريل براوننج VIUIAM DAYRELL BROWNING، غير أننا يجب ألا نلتفت إلى عقيدة الكاتب وقناعاته الدينية، بل إلى مقدار تسلط هذه العقائد على نتاجه الأدبي، وتبليها من قنية الكتابة، ولم تكن عقيدة «جرين» في معظم الأحوال، على هذه الدرجة من التسلط، فكل من يقرأ «جرين» يعرف أنه أبعد ما يكون عن روح الوعظ أو التبشير، وهذا هو سر

التي طرحها أديب عالمي كبير، تحول هو أيضا إلى الكاثوليكية كما فعل «جرين» فيما بعد، هذا الأديب هو الشاعر الشهير «ت.س. إليوت»، الذي بحث أنماط علاقة الأدب بالدين في مقالة مهمته له عن (الدين والأدب LITERATURE RELIGION AND)، استعرض فيها الصور التاريخية التي مرت بها هذه الأنماط من خلال فن الرواية. ويحدد هذه الصور في ثلاث مراحل: الأولى اعتبرت الرواية فيها أن الإيمان أمر مفروغ منه فحذفته من صورة الحياة، كما يتمثل ذلك في أعمال «فيدلينج» و«ديكنز» و«ثاكري». وفي الثانية شكت الرواية في الإيمان، أو قلقت عليه أو فئدت، كما يظهر في أعمال «ميريديث» و«هاردي»، أما في المرحلة الثالثة، التي عاصرها «إليوت» نفسه، ومعه جميع الروائيين المعاصرين، فقد نظر معظم روائييه، باستثناء «جرين» إلى الإيمان المسيحي بوصفه نوعا من المفارقة التاريخية، ومع ذلك، فإن «إليوت» الكاثوليكي، يأبى إلا أن يجد في السلوك البشري، الأساس العريض المشترك بين الرواية كفن، والدين كعقيدة.

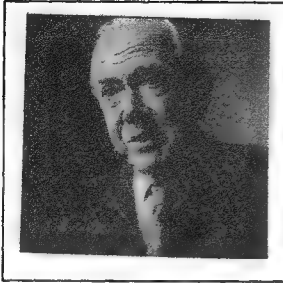
لم يخلص «جرين» إلى توفيقية فلسفية كتلك التي خلص إليها «إليوت»، ولم يستجب لها جس الشك ويقع فريسة لثنائية العقل والوجدان كما حدث مع «سومرس موم»، الذي يكبره بأكثر من ربع قرن، والذي أعلن في اعترافاته: «أنه عند ما توقف عن الإيمان بعقله، ظلت مسألة الوجدان، وكأنه لا بد من أن يكون هناك إيمان ما»، ولذا يصل «سوم» إلى نهاية الشوط في هذا الاعتراف: «لم أعُد أومن بالله، ولكن بالشيطان». سلك «جرين» طريقا مغايرة، حين احتفى بالتجربة البشرية الحية، خاصة عندما تخوض امتحان الشر في هذا العالم المشقل بكل أنواع الآثام والشرور والخطايا.

المتدينين المتمزين، خاصة من الشباب، حيث تكون الحماسة الدينية أقرب إلى فكرة التطهر، بالنهم المثالي المصاحب لهذه السن، وبالفعل، حدث أن قوبلت بعض أعمال «جرين» بنفور وتوقر من هذه الفئات، خاصة، أن «جرين»، لم يكن معنيا في كتاباته بالعقيدة في حد ذاتها، بقدر ما كان معنيا بالتجربة الروحية في انغماسها الحى الكثيف في أحوال الحياة ومبادئها، ومن هنا جاءت فتنته بكل ما هو بدائي وغريب، وجاء انشغاله بالمواقف المتطرفة، التي تمتحن ينابيع الحياة العاطفية والروحية للفرد.

* * *

لكي نفهم عالم «جرين» ورؤاه، لا يكفي أن نقف على ما يمكن استنباطه في كتاباته وحدها، بل ينبغي أن نضع هذه الكتابات في سياقها الثقافي التاريخي، لكي نكتشف أن «جرين» كان امتداداً طبيعياً لبعض ما يورثه عصره من اتجاهات ومذاهب أدبية وفلسفية، وكما وقفنا على أن محنة الإنسان الغربي في الحربين وبينهما، كانت مصدراً حياً لتجربة «جرين» فإننا، إذا ما عدنا بعيداً إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر وما بعده، سنجد أن الصراع بين الأدب والدين كان عاملاً فاعلاً في ثقافة هذه المرحلة، كما يتجسد بالذات في كثير من الأعمال الروائية، ويكفى أن نعود إلى الهجوم الذي شنّه «ديكنز» ١٨١٢-١٨٧٠ على العقيدة الإنجيلية، خاصة في روايته (أوراق بيكوك)، وكذلك إلى المحاولة التي قام بها «كنجسلي» للوصول بالمسيحية إلى ضرب من الاشتراكية التعاونية، أما الكتاب المهم الذي أصدره «ماثيو آرنولد» ١٨٢٢-١٨٨٨ عن (الأدب والعقيدة) عام ١٨٧٣، فقد رفض النظرة المطلقة للدين، واستبدل بها النظرة التطورية، ورفض المعنى الحرفي المباشر للنص الديني.

ويكتمل الموقف في هذا المجال، بالأفكار



ما فعله «جرين»، أنه حاول أن يصور تجربة الإنسان في صراعه بين عوامل الخير والشر، ربما من منظور ديني أحيانا، ولكن من غير وعظ، وبدون تبشير، ولذا، فإن «جرين» سيبقى حيا في ذاكرة التاريخ، بينما يموت الوعاظ والمبشرون.

حسن طلب

يصنف النقاد «جرين» روائيا، كواحد من ممثلي تيار «جون بوتشان JOHN BUCHAN» ١٨٧٥-١٩٤٠. وهو روائي برع في قصص المغامرات والجناسوسية والمؤامرات الدولية IN-TRIGUE. ومع أن «جرين» اعترف بتأثير «بوتشان» عليه، إلا أن التأثير الأهم في نظرنا، وقع من الروائي الفرنسي المعروف: «فرانسوا مورياك ١٨٨٥-١٩٧٠». ذلك أن «مورياك» كان صاحب رؤية دينية في كتاباته، وكان كاثوليكيًا أيضًا، وقد ترجمت أهم أعماله إلى الإنجليزية أولا بأول، مثل (قبله المجنوم THE KISS OF THE LAPER) التي صدرت عام ١٩٢٢ بالفرنسية وترجمت عام ١٩٣٠، وكذلك (صحراء الحب THE DESERT OF LOVE) التي صدرت عام ١٩٢٥ وترجمت للإنجليزية عام ١٩٢٩، وكذلك (عقيدة الأفعى THE VIPER'S TANGLE) التي صدرت عام ١٩٣٢ وترجمت للإنجليزية عام ١٩٣٣. ولهذه الرواية ترجمة عربية صدرت عام ١٩٤٧ عن دار الكاتب المصري، بقلم نزيه الحكيم. إذن لم يكن العنصر الديني غريبا عن تراث الرواية المعاصرة، وكل

و مرثيه للتفكير كذلك!

عن النهج الصدامي.

الطلاب والفاشية:

تناول الدكتور فؤاد مظاهرات الطلاب كوسيلة إيضاح تؤكد أنهم تركوا أنفسهم فريسة لأبشع أنواع التضليل، دون أن يفكر أحد منهم في حقيقة ما يفعل (ليست هذه هي المدة الأولى التي يقال فيها مثل هذا الكلام عن المظاهرات منذ عام ١٩ حتى ٩١) وهو يرى أن هذه المظاهرات تأييد للطاغية صدام وللفاشية التي يعتبرها العالم كله- ونحن أيضاً- أبشع النظم البشرية قاطبة. فهل كانت مظاهرات الطلاب تأييداً للفاشية كما يقول. إن المظاهرات اندلعت كما نعلم بعد أن بدأت أحط وأقلر حرب عرفت البشرية وكان مطلبها هو وقف الحرب والعدوان وسحب القوات المصرية لإدراكها- وهذا هو الحس والوعي السليم- أنها حرب تدمير للعراق وليس تحريراً الكويت. حرب هيمنة وسيطرة بقودها طرف لم يعرف عنه يوماً أنه كان في صف قضية عادلة تخص العرب.

ولقد أدت تصريحات «المخلص» «شوارسكوف» لتؤكد هذا الفهم وهذه الحقيقة

في رثائه للتثوير قدم لنا الدكتور فؤاد زكريا- دون قصد- رثاء للتفكير أيضاً. ففي وقت المحن والشدائد يكون الفرز والتسجيل والتراجع الفكري. وعندما تتغلب المصالح تسود النظرة الأحادية الجانب وهي دائماً نظرة قاصرة وغير موضوعية. وفي زمن التغيرات الكونية الكبيرة يصبح التركيز على عامل واحد أو طرف واحد هو أقرب إلى التضليل منه إلى التثوير حتى وإن كان صحيحاً. فهل استطاع الدكتور فؤاد أن يفلت مما أخذه على الآخرين من قصور في التفكير أو إلغاء للعقول واستخدامها بطريقة آلية عقيمة.

أستعين بك عليك!

ولأن الدكتور فؤاد كاتب كبير وقوى الحجة فسوف أستعين في مناقشتي لأفكاره الأخيرة بكتابه «العرب والنموذج الأمريكي» فمن أقدر بالرد عليه منه؟ خصوصاً وأنه كتاب صدر عام ٨٠ حيث كان الطلاب الذين تظاهروا عام ٩١ ما بين الصف الرابع والسادس الابتدائي وبالتالي لم يقرأوه، وحتى لا تتكون قناعة لديهم بأن الدكتور فؤاد يؤيد النموذج الأمريكي أو التواجد الأمريكي لكلامه فقط

حين أعترف بعد الحرب بأنه كان يريد أن يكون «هانيبال» العصور وأن يجعل من العراق «قرطاجنة» أخرى لو لا إنسانية «بوش». ومع ذلك لا زال الدكتور فؤاد على رأيه في مظاهرات الطلاب باعتبارها تأييداً للفاشية ودليلاً على ضياع العقل. في حين يرى في مظاهرات أوروبا النازية أيضاً لوقف الحرب. دليلاً على العقل ونقله إلى الأسام وتطوراً «جديداً» والعلم عند الله.

نحن وأمريكا.

يقول الآن «كل ما ألتى حقاً هو أن أعداداً غير قليلة من شبابتنا ومجموعات لا يستهان بها من تلك القيادات التي يتأثر بها هؤلاء الشبان قد ألغت عقلها أو استخدمتها بطريقة آلية عقيمة، فحيثما يكون الأمريكيان ينفي أن تكون في الطرف المضاد. هذه خلاصة الكارثة العقلية التي وقع فيها الناشئون والمخضرمون معاً» ولقد حاولت ألا أقف في الموقف المضاد لأمريكا وأنجذب الكارثة العقلية! ولكن فشلت لشدة تأثري وقناعتي بما قاله الدكتور فؤاد في كتابه السالف الذكر، ولا أعرف إذا كان قد تم استخدام العقل فيه بطريقة آلية عقيمة أم لا؟ فهو يقول «يتوقع الأمريكيون من المعاهدة المصرية الإسرائيلية أن تكون الخطوة الأولى في طريق السيطرة الشاملة على المنطقة والقضاء على الحركات المعارضة لنفوذهم في المناطق الأخرى المحيطة بالشرق الأوسط» «موضحاً» أن هناك عنصراً مشتركاً قويا بين التكوين العقلي والنفسي للإنسان الأمريكي والإنسان الصهيوني هو الإيمان بأن الأرض ينسحق أن تنتمي إلى من يعرف كيف يستغلها إلى أقصى حد، أما صاحبها الأصلي فليذهب إلى الجحيم، وأيضاً الإلتجاء إلى القوة الغاشمة في سبيل إقرار حق الإستغلال واستخدام التبريرات المعنوية في وقت لاحق (أو سابق) بعدد أن

تكون القوة المباشرة قد فرضت أمراً واقعاً. «ويقول..» أكاد أجزم بأن هناك تقريراً أمريكياً يحذر من صانعي السياسة في هذا البلد من أن إمكانات العرب البترولية يمكن أن تخلق في المنطقة العربية دولة كبرى في المدى الطويل، وذلك إذا تجمعت الثروة البترولية مع إرادة الوحدة بين شعوبها. مثل هذه الدولة ذات الإمكانات الضخمة يمكن أن تشكل خطراً جسيماً على مصالح الغرب لأنها ستوجه مواردها لخدمتها هي ذاتها قبل كل شيء. ومن هنا كالايد من الحيلة دون سير تاريخ المنطقة العربية في هذا الاتجاه.. وان هناك وسيلتين لتوجيه الأحداث في المنطقة العربية على النحو الذي يحول دون إقامة هذه الدولة العربية القوية، الموحدة، الغنية، المستنيرة. الأولى.. إقامة اسرائيل كجسم غريب مدجج بالسلاح في قلب الأراضي العربية» والثانية سنذكرها في موضعها.

ويضيف ان المسألة ليست على الإطلاق مسألة أخلاقية فليست أمريكا في عالمنا المعاصر هي الفتى القوى الشرير الذي يجبر أصدقاءه معه إلى هاوية الفساد، وإنما الموضوع في أساسه موضوع نظام لا يملك الا أن يسير في هذا الطريق لانه هكذا بدأ- بالقضاء على الهنود- وهكذا نما وتوسع- حين حولت الحروب التي تدمر الآخرين إلى رصيد ايجابي يزيد قوتها ويضاعف ثرائها- وهكذا يتحتم عليه أن يسير.. إن أمريكا بحكم تكوينها ومصالحها الحيوية لا تستطيع إلا أن تكون كذلك.. «وأن العرب يجب أن يقفوا بحزم في وجه أي تدخلات سياسية أمريكية (فما بالك بالعسكرية) تتم بحجة تأمين الموارد البترولية التي لا يستغنى عنها الإقتصاد الغربي».. والان وعندما وقف البعض بحزم ضد تسييط هذه التدخلات العسكرية وطالبوا بوقف الحرب لأنها حرب سيطرة وهيمنة وإحتلال شعوب واستيلاء على ثروات يقول عنهم أنهم أوقفوا

عقولهم واستخدموها بطريقة آلية عقيمة، وصار موقفهم هذا كارثة عقلية، فإين الكارثة العقلية فعلا!!

نحن وإسرائيل والتدليل:

يقول في رثائه.. «العالم كله يدرك أن إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة وأن ذوبان ثلوج هذه الحرب الباردة لابد أن ينعكس سلباً على هذا الكيان ولابد أن يقضى على الكثير من الأسباب التي جعلت من إسرائيل طفلاً الغرب المدلل!!». ونحن لاتعرف إذا كان العالم كله يعرف هذا أم لا، ولكن الذي نعرفه واقع الحال يؤكد أن إسرائيل بعد ذوبان الثلوج هذا صارت طفلاً مدللًا لأوروبا الشرقية وروسيا، وأصبح رضاء هذا الطفل، هو بوابة الدخول إلى النعيم الغربي كما أن إسرائيل ستصير الطفل المدلل دلالاً يشيرا لغشيان لدى عرب النفط. ثم هل فعلاً إسرائيل من مخلوقات الحرب الباردة؟ لقد كان وعد بلغور قبل هذه الحرب بكثير، كما أنك في كتابك تقول «وأنى لكأد أجزم، عن طريق الاستنتاج وحده، بأنه يوجد تقرير أو تخطيط إستراتيجي أساسى وضع فى أعقاب الحرب العالمية الثانية يوجه السياسة الأمريكية إلى تأييد إقامة دولة إسرائيل على أرض فلسطين وإلى تبنى قضية الصهيونية والإعتماد على إسرائيل بوصفها الركيزة الكبرى للسياسة الأمريكية فى المنطقة».. ويضيف «ولمى سعيها (أى أمريكا) إلى بلوغ هذا الهدف (السيطرة على مخزون عالمى من البترول) كانت محتاج إلى وسيلة تختلف عن الوسائل التقليدية التى كانت تلجأ إليها الدول الاستعمارية وسرعان ماتبتت قضية الصهيونية وساعدت بكل قنوة على إقامة الدولة الإسرائيلية وعلى استمرار وجودها وتوسيعها متخذة من هذه الدولة أهم أداة لها من أجل تحقيق هدفها فى السيطرة على المنطقة وعلى

مواردها».. والأقرب إلى المعقول أن يتسائل الدكتور فؤاد:.. بما أن إسرائيل كانت أداة السيد الأمريكى وبده الهاطشة وكلب حراسته المسيطر على المنطقة فماذا-ستفعل وما هو دورها بعد أن وصل السيد الأمريكى بنفسه إلى أرض المعركة ووضع يده تماماً على المنطقة!!

العقل أم الواقع..

ويواصل رثاءه «.. وهذه خلاصة الكارثة التى وقع فيها الناشئون والمخضرمون معاً. ولما كانت النزاعات والخلافات والصراعات تتبع كلها من العقل (كذا) فقد أحسست بالفزع والجزع على مستقبل هذه الأجيال، إذا كانت فيها فئات غير قليلة تستخدم عقلها أو تعطل إستخدامه على هذا النحو الفج «حقيقة الأمر يحق لنا نحن أيضاً أن نجزع ونفزع لأننا والحالة هكذا لانتحتاج إلى مفكرين وتطيرين..ولكن نحتاج إلى مصحات عقلية وأطباء نفسانيين ومتخصصين فى غسيل المخ يقضون على هذه النزاعات والخلافات والصراعات التى تنبع من العقل!! والحمد لله أن هناك فئات كبيرة لاتستخدم عقلها الذى به مثل هذه الاشياء!!

العالم كله..

ويقول «العالم كله يعلم أن أسلوب التدخل العسكرية المباشر للدول الكبرى قد عقا عليه الزمن.. ولم يعد له أى معنى بعد أن ساد العلاقات الدولية تفاهم يذيب أخطار جميع الخلافات أما نحن فمازلنا نفكر بالعقلية التآمرية الإستعمارية الإمبريالية الكومبرادوروية إلى آخر هذا المصطلح العقيم الذى تخلى عنه مستبدوه».. هذه الفقرة مصدرها العقل وليس الواقع، وكنا نتمنى أن يؤيد الواقع مايقوله لكنه أبى، وأكد أن إحدى

الدول الكبرى عادت إلى أسلوب القرن التاسع عشر عندما منحت لها الفرصة، وذلك بسبب «صدام» وذوبان الثلوج وبفضل المناخ العالمي الجديد الذي يذيب أخطار جميع الخلافات!! وأسترجع قولك.. «لو كنا في القرن التاسع عشر لاحتلت أمريكا منابع البترول في غمضة عين دون أن يوقفها أحد».. وقد حدث وعذنا للقرن التاسع عشر لسنا نحن إذن أن نفكر بالمقاييس التأميرية الاستعمارية الامبريالية. الخ، وإنما هم الذين يفكرون وينفذون ولم يتخلوا عن ذلك حتى الآن. فكيف تتخلى نحن ونقول أنها مصطلحات عقيمة.

وهي مصطلحات صحيحة من نتاج الغرب أصلاً وليست من نتاج عقولنا. ويقول.. «العالم كله يحسب ويدقق ويشد خيوط العقل إلى نهايتها ونحن نستسلم للانفعال المؤقت ولا نترى إلا النتائج القريبة المباشرة ونعجز عن رؤية أي شيء بعد أن نوقفها».

وهذا صحيح ولكن كنا نتمنى أن يسلم الدكتور فؤاد من هذه الأوه التي رعى بها الآخرين وأن يشد خيوط العقل إلى نهايتها وهو يناقش هذه الكارثة وأن يحيط بالظاهرة من كل جوانبها لاجانب واحد وأن يرى الأسباب مجتمعة وأن يكشف التداخل بين السبب والنتيجة والعلاقة بين الكل الجزء وألا ينظر إليها من منظور ضيق فيرى جانباً واحداً- وإن كان صحيحاً- ويهمل أو بغض الطرف عن باقي الجوانب لأن هذا يتنافى مع الموضوعية والعقلانية والتنوير.

ونحن نتفق مع الدكتور فؤاد في أن الفاشية هي أبشع النظم البشرية قاطبة، لكنها نضيف: وهي صناعة غربية أصلاً وأمريكية تحديداً في هذه الأيام، وهنا نذكر وسيلة أمريكا الثانية لتوجيه الأحداث في المنطقة للحيلولة دون قيام دولة عربية قوية.. السالف ذكرها بأنها.. إخضاع أهم وأكبر شعوب المنطقة لأنظمة

حكم حارية الرأي أحادية الاتجاه الاتجاه تجمع كل معارضة وتتخذ من الإستمرار في الحكم هدفاً يعلو فوق كل هدف آخر» (لاحظ أن صدام لازال).

وخلاصة القول لو أن لأحد الحق في رثاء التنوير بنا فنحن أحق برثائه بكم لأننا لم نر أحداً يبدأ مشروعه التنويري والفكري والعقلاني ويكمله (ناهيك عن أن الكثيرين منهم يحاولون إقامته بنفى الآخر قاماً) ولكن دائماً- وبسبب ظروف كثيرة- يتروكون في منتصف الطريق ويعودون أذراجهم وينقضي نحن نهباً لمن يقولون لنا هاهم روادكم ومفكروكم قد تراجعوا فماذا عساكم فاعلون..

«لهذا لم تستطيع مائه عام من التنوير أن تفسر الجوهر الحقيقي لعقول كثيرة ومازال الطريق أمامنا طويلاً بل ربما يكون علينا أن نبدأ الطريق مره أخرى من خطواته الأولى».. وسوف نسعى ونحن نبدأ أن نكون موضوعيين ولانتصيد الأخطاء، ونبحث عن ما هو مشترك ونتجنب نفع الآخر.. ومعلدرة يا أستاذي لأننى ساكون جامداً ودياً رجعيّاً وأتفكس بما قلته أنت في كتابك عام ١٩٨٠- حتى وإن تخلت عنه أنت والصحيح غير المكتمل الذي قلته عام ٩١.. كما أننى سأظل مقتنعاً بأن هناك تأمراً استعمارياً وإمبريالياً وكومبرادورياً حتى وإن تخلى عنها البعض. فليس كل ما يتم التخلي عنه- بسبب الظروف!- في بعض الفترات، خصوصاً فترات الانعطاف، يكون خاطئاً وبالياً. «كيف أصبحت بالية وهي تتجدد الآن في أبشع صورها أمام أعيننا وفي الواقع وليس في العقل».

نزار سميح

* أمتعتنا على: (١١) مجلة ابتاع أبريل ٩١، مايو ٩١ (٢)
العرب والنموذج الأمريكي دار الفكر للعاصر ٨٠

تتحقق، إذ بها تكون قد المجزت اضافة هامة جداً، إلا أن بعض النصوص وبعض الوجوه التي شاركت في هذا العدد يعيدده كل البعد عن مفهوم الكتابة الأخرى.

في العدد دراسة متميزة لعلى فهمي «دين الحرافيش بمصر المحروسة» وهي دراسة في سوسيولوجيا الفهم الشعبي للدين بالقاهرة. ويكتب د. عبد المنعم تليمة «رسالة إلى الاجيال الحالية» رداً على مقال د. حسن حنفي الشهير في الاهرام.

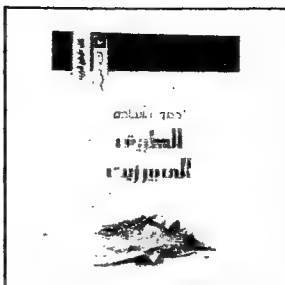
وفي العدد قصائد لمحمود قنري (والذي يعد هو الاضافة الحقيقية بكتابته الأخرى المزحومة بهذا الحس العميق والدراسة الحقيقية بمفهوم قصيدة النثر). ومجدي الجابري ومحمد البرغوثي وصبري السيد وباسر الزيات وحسن خضر وقصص محمد حسان ومحمود سليمان وصفاء عبد المنعم وسيد الوكيل. ومحمد شكرى عبود.

ويضم العدد محوراً متميزاً عن الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر شارك فيه مهدي مصطفى وفتحي عبد الله، مع وغاذج من شعر مطر.

وفي الدراسات، دراسة لسيد فاروق عن نسج الاسماء لمتنصر القفاش، وأخرى عن خديجة السماح عبد الله لمحمد السيد اسماعيل، وقراءة في «الأخرون.. وأغنية لضحى» كتبها ناصر البدرى. وعرض لكتاب شريل داغر «الشعرية العربية الحديثة»، وترجمة لجلال عبد الكريم عن جرين لاند.

أما حوار العدد مع الشاعر فتحي عبد الله فهو حوار مليء بالمفالطات وسوف نناقشه في مرة قادمة.

وأدب ونقد تتقدم بأصدق الامنيات والتسهانى لهذا المولود الجديد متمنية له الاستمرار والتطور، أمله أن تقدم «الكتابة الأخرى» كتابة أخرى.



«الطريق إلى بيرزيت» تشيعبر دلالاتها اللغوية، والايحائية، بجمعية الانتصار الوطنى الفلسطينى على اعتبار أن شعبا بأكمله ينشد الحرية والاستقلال. أنها رواية المقاومة اليومية للاحتلال، وحتى النصر.

الكتابة الأخرى

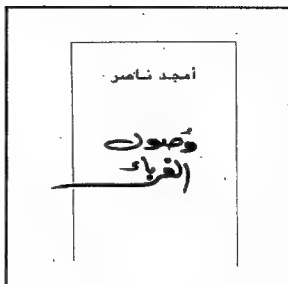
صدر - أخيراً - العدد الأول من مجلة الكتابة الأخرى لتترك بصمة متميزة في تاريخ الصحافة الأدبية في مصر، كاشفة عن اصرار وجدية وموز جيل جديد من مبدعى الثمانينات في مصر يعيدون عن أى سلطة سياسية أو ثقافية، مثقرون بهذا الاخلاص لوجه الكتابة يكتب هشام قشطة في افتتاحية العدد «الخرافيش يفعلون الكتابة» موضحاً جذوى هذه المجلة وعن أهدافها حيث قال أنها جاءت لتبنى ابداع الجيل الجديد، ذى الشخصية المتميزة والمخالف للكتابة النمطية، وترسيخ وممارسة حرية الكتابة، وإفساح الطريق للمغامرة والتجريب، والالتزام بالأراء المجادة، وتأكيد قيمة الحوار كهدف مفتقد ورغم مثالية هذه الاهداف التى أفصحت الافتتاحية عنها والتي نتمنى أن

من قصيدة «حرية» يقول:

وقف أمام المرأة/ ولم
يرصودته/ وتحت الشمس/ ولم يرتفع
الظل/ رمى السلام ولم يرن/ فشمس
بين الساترين/ متحررا من التبعات.

فى الفن والثقافة القبطية

عن المعهد الهولندى للأثار المصرية
والبحوث العربية بالقاهرة، صدر عن دار شهدي
للتنشر كتاب «فى الفن والثقافة القبطية»
تحرير: هـ. هونديليتك، تقديم: د. جودت جبرة
مدير المتحف القبطى بالقاهرة مراجعة: د.
حشمت مسيحة، مدير عام قطاع الأثار المصرية
سابقا، ورئيس قسم الأثار القبطية بمعهد الأثنا
رويس بالقاهرة. ويحتوى الكتاب على
موضوعات: المعمار المسيحى المبكر فى وادى
النيل، المهيشون الطريق امام الرب، ذبيحة
ابراهيم وذبيحة بفتح فى الفن القبطى، فن
رسم الايقونات فى مصر، المشكلات الخاصة
بضيانة الايقونات فى مصر، معجزات
الايقونات وخلفيتها التاريخية اهمية تكريم
القديسين، مدخل الى تاريخ المنسوجات
القبطية، الأرواح الشيطانية والرهانية القبطية
المبكرة



أمجد ناصر: وصول الغريب

الشاعر أمجد ناصر واحد من الشعراء
العرب الشباب المميزين. ولد فى الأردن عام
١٩٥٥. وعن دار رياض نجيب الريس بلندن
صدرت له مجموعته الشعرية الجديدة «وصول
الغريب». وكان قد صدر له: منذ جلعاد كان
يصعد الجبل ٨١، رعاة العزلة. عمل فى
الصحافة العربية ببيروت وقبرص ولندن. يقيم
ويعمل فى لندن حاليا مشرفا على القسم
الثقافى بصحيفة «القدس». وفى هذه
المجموعة، كما يقول الناشر، فان قصيدة أمجد
ناصر «بشكلها وبقينها تتفانى فى إعطاء
الشخصى حريته. معها نقع، من جملة مانقع
عليه، على نزوع فنى لتوليد الشورى فى
السرد، وإلى تجسيد الحس وتحويل البرح إلى
مستوى صورى يتشايك مع المنتويات الأخرى
التي يتألف منها نسيج شعره، وعلى ميل إلى
تمييز القصيدة عن الأثرى. بكل مايمكن أن
يصدر عنه من تهديد للشعرى وافساد
للشعرية»

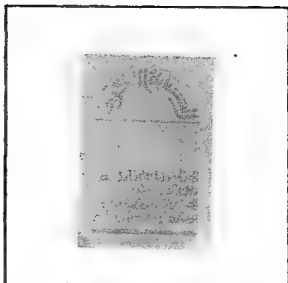
فليقتوا / أعراسنا ارتفعت وقد نلنا
البشارة»

صدرت للمتوكل طه من قبل دواوين:
الخروج الى الصحراء، مواسم الموت والحياة،
زمن الصعود، بعد عقدين وجيل (دراسة في
الثقافة الوطنية تحت الاحتلال).

عهد الناصر صالح: نشيد البحر

«نشيد البحر: مطولة شعرية وللشاعر
الفلسطيني بالأرض المحتلة عهد الناصر صالح.
يحتوي على قصيد شعري طويل. منها يقول
الشاعر:

«سلام عليك وأنت قوت
سلام عليك وأنت تقاتل
سلام عليك وأنت تغادر
كي تتقدم.
سلام عليك،
تقدم،
أنت سر الطبيعة يا صاحبي،
فتقدم
يكذب البحر مولده
فتقدم
تكتب الأرض قرآنها



المتوكل طه: فضاء الأغنيات

فضاء الأغنيات ، قصيدة من أنصار ٣،
ديوان جديد للشاعر الفلسطيني المتوكل طه.
عنه يقول الشاعر أسعد الأسعد: «ولست
أحابي صديقا عزيزا، إذ ليس أحق بالكريم من
واحد كان شاهدا من بين عشرات الألوف من
الشهود أمضى أربعة عشر شهرا تآكل الصحراء
من جلده وعظامه (في المستقل الاسرائيلي
انصار ٣) لكن غناؤه لم ينقطع، ظل يغني
لرمال الصحراء، ولشمسها المحرقة، وما أنفك
يرسم القجر الطالع أبدا، في عيون الأطفال،
وفي عيني أم شهيد لم تترك، وماودعت، لأنها
واثقة بأنه سيعود إليها، منتصب القامة،
مرفوع الراية». يقول المتوكل:

«هدموا... / وماهدموا سوى
بيت/ ستملى سقفه أيدي الطفولة
والهجرة / سجنوا / قد أصبحت كل
السجون منارة تلو المنارة / قتلوا /
ماذا إن غسلنا أرضنا بدمائنا /

على سالم: البترول طلع فى بيتنا

تتقدم
هى الانتفاضة،
نار الهداية،
قافلة الرغبة القادمة.

«هل البترول يمكن أن يكون نحسا؟»
هذا هو السؤال الذى تطرحه مسرحية على
سالم الجديدة «البترول طلع فى بيتنا» الصادرة
ضمن سلسلة المسرح العربى بالهيئة المصرية
العامة للكتاب. وتقدم المسرحية الاجابة على
هذا السؤال فى اطار كوميدي مؤلم.



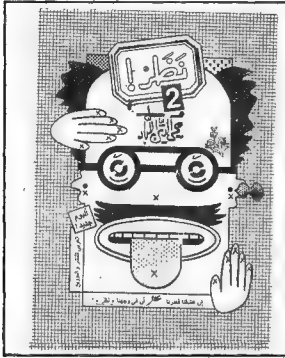
شعرنا الحديث إلى أين؟

طبعة جديدة من الكتاب الهام الذى قدمه
د. غالى شكرى عام ١٩٦٨، صدرت مؤخرا
عن دار الشروق بالقاهرة. وهو الكتاب الذى
يعد أحداهم الأعمال الرائدة فى نقد الشعر
العربى الحديث، فقد تابع كاتبه ميلاد الحركة
الجديدة فى الشعر المعاصر وشارك فى المعارك
التي نشبت بين انصار القديم وانصار الجديد،

ثورة مصر

محاولة جادة مستفيضة قام بها الكاتب
الصحفى عادل الجوجرى فى عرض «ثورة
مصر: المواجهة المسلحة ضد الموصاد والسى أى
إيه»، وهى محاولة مدعومة بالوثائق
والمستندات والتقارير الميدانية. والكتاب
يثبت: «أن المواجهة الشعبية المسلحة ضد
العدو الصهيونى مستمرة، ومنظمة «ثورة
مصر» كانت ذروة النضال الشعبى المسلح ضد
التطبيع، وضد الاختراق الصهيونى والأمريكى
لأرض الكنانة» «أن الاتفاقيات والمعاهدات،
مهما كانت درجة صياغتها القانونية،
لاستطيع أن تصدر الصراع الحضارى بين
العرب والكيان الصهيونى. وقد أثبتت (ثورة
مصر)، كما أحدث جميع العمليات الشعبية
المسلحة ضد العدو أن الصراع العربى
الصهيونى هو صراع وجود لا صراع حدود، ومن
ثم فهو صراع مستمر، حتى تحرير كامل التراب
العربى».

والكتابان معالجتان بصريتان فنيتان
لمشاهدات حياتية وفنية وتصميمية، يلفت
اللباد النظر إلى مافيهما من جمال وحكمة أو
مافيهما من تخريب وقلة ذوق.
كتابان جميلان، فيهما جهد ملموس،
يعلمان القارئ الذوق والتذوق، برقة وخفة ظل
وعمق.



ترجمات إلى الإنجليزية والألمانية

صدرت حديثاً في لندن عن دراسة دار نشر
Quartet كتاب يحتوي على عدد من
القصص القصيرة للقصائد المصرية من سهام
بيومي، إعتدال عثمان، نعمات البحيري،
سلوى بكر، ابتهاج سالم، سحر توفيق، منى
رجب.

قامت بالترجمة باحثة أمريكية تدعى
مارلين بوث، وهي حاصلة على الدكتوراه في

منحازا إلى القيمة الجمالية الحية وأرتباطها
 بالحياة والانسان.

ويقول د. غالى شكرى في تقديم هذه
الطبعة الثالثة: قامت الاطروحة الأساسية في
هذا البحث على أساس «الحداثة» التي تربط
أطراف حركة التجديد في الشعر العربي
المعاصر. هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد
المفهوم، وليست واحدة على صعيد المرحلة
التاريخية، وليست واحدة على صعيد الريادة.
وأن أربعين عاما، هي كل عمر القصيدة
العربية الحديثة، لا تكفى للانتها من تقييم
الحركة وتقعيدها، بل تتطلب إمعان النظر فيها
والتنظير لها. وهذا الكتاب هو جزء من
«الحركة» وهي ماله وماعليه»



محمي اللباد: نظر ٢، وملاحظات

كتابان جديان للفنان محمي اللباد: نظر
٢، وملاحظات. صدر الأول عن دار العربي
للنشر والتوزيع، وصدر الثاني عن دار
المستقبل. وكان قد صدر قبل سنوات «نظرا»

مسابقة «الناقد» للرواية والشعر

تواصل مجلة «الناقد» التقليد الذي أرسته شركة «رياض الريس للكتاب والنشر» (لندن) بتأسيس جوائز أدبية في الشعر والرواية: الأولى باسم «جائزة يوسف الخال للشعر»، والثانية «جائزة الناقد للرواية».

ومن شروط المسابقة ألا يكون قد سبق نشر الديوان أو الرواية، ولا يقل عدد صفحات الرواية عن ١٥٠ صفحة ولا يزيد عن ٣٠٠ صفحة ويكون المخطوط مكتوباً على الآلة الكاتبة. وزمن وصول المخطوطات من ١ يوليو ١٩٩١ حتى ديسمبر ١٩٩١. ويعلن عن الديوان الفائزة في إبريل ١٩٩٢، وعن الرواية الفائزة في يوليو ١٩٩٢.

قيمة الجائزة ٢٠٠٠ دولار أمريكي ويصدر الديوان والرواية الفائزان عن منشورات «رياض الريس للكتاب والنشر»

Riad EL- RAYYES BOOKS

LTD

65 KNIGHTSBRIDGE

LONDON SW1X 7 NJ

ENGLAND

الأدب العربي الحديث من جامعة أكسفورد عام ١٩٨٥

كما صدر عن وكالة نشر le mos ver- ley كتاب مترجم من العربية إلى الألمانية ، يتضمن عددا من القصص القصيرة لعدد من الأدباء المصريين هم: يوسف أبو ربه محمود الورداني ابتهاج سالم، سلوى بكر، محمد البساطي. وقام بالترجمة «هارتوت قاندرش» الذي سبق له أن ترجم أعمال للأدباء يحيى الطاهر عبد الله ، وصنع الله إبراهيم ودأود الحراط وجمال الغيطاني ومحمد المخزنجي



معرض رواية صادق

أقامت الفنانة راوية صادق معرضها الثالث بقاعة «مشربية» ، طوال شهر يونيو الماضي.

سيكلوجية الورثة المتلافين!

التي تتعامل بها مع تاريخنا القومي، وبذلك الإهدار البشع والمتواصل لوثائقه وأسانيده. ولعل «محمد بيومي» كان يدرك ذلك، وإلا ما احتفظ بأرشيف كامل لحياته، وينسخ من أفلامه، كان يمكن أن يأكلها الصدأ، أو الرطوبة- كما تأكل مكتبة الأفلام في التليفزيون- لولا أن ساقط الظروف إليه مخرجاً ومؤرخاً جاداً، يؤمن أن الوطن الذي لا أمس له، لاغد له، ظل أكثر من خمسة عشر عاماً، يبحث عن «محمد بيومي»، فقاده إخلاصه، الى ذلك الاكتشاف التاريخي الباهر.

وما عاناه «محمد القليوبى» في البحث عن مولد لينتج فيلمه غير المسبوق من كل النواحي، الى أن قبلت «أكاديمية الفنون» قوله، هو جزء من آثار سيكلوجية الورثة الجاهلين والمتلافين التي ملأت حياتنا الفكرية بأكاذيب من كل نوع، وانتهت بأن أصبحنا نعيش يوماً بيوم، نفخر بماض لا نعرفه، ولا يوجد ما يدل على أننا نعتز به، ونغطي بهنا الفخر إحساناً بأننا نعيش عيالا على الخواجات فى كل شىء، حتى فى اكتشاف وثائق تاريخنا، والبحث فى ماضينا.

ليست أهمية فيلم «القليوبى» أنه اكتشاف تاريخي مبهر فحسب، أو أنه نموذج رائد للسينما الوثائقية التي لم نعرفها بعد... ولكنه- أيضاً- صرخة احتجاج مدوية على تلك السيكلوجية الشريرة، التي تحكم كل شىء فى حياتنا: سيكلوجية الورثة الجاهلين والمتلافين!

يفجر الفيلم التسجيلي الوثائقي «وقائع الزمن الضائع» الذى أخرجه المخرج «محمد كامل القليوبى» عن رائد السينما المصرية محمد بيومي عدداً من القضايا الهامة، تتجاوز مجال البحث السينمائي، الذى أجراه «القليوبى» إلى معظم مجالات حياتنا الفكرية والثقافية.

والفيلم يصوب أكلوبة تاريخية، واجت على امتداده أكثر من ثلاثة عقود، تنظر إلى «محمد بيومي» باعتباره مجرد مصور قام بمحاولات بدائية لتصوير شرائط سينمائية إخبارية، ويثبت -بالوثائق- أنه المؤسس الحقيقي لفن السينما فى الوطن العربى، عبر هذا الفيلم الذى يؤسس تياراً جديداً من تيارات الفن السينمائي، فيجمع بين علمية ومعملية علم التاريخ، ودراسته، وتسجيلية فن السينما.

وما فعله «القليوبى»، يفضح شكلاً من أشكال الكسل والاستسهال، والنقل عن الآخرين دون تحقيق أو تدقيق أو اجتهاد، يسود مختلف مجالات البحث فى العلوم الانسانية، دفع كثيرين من شطار الفكر، إلى أن يرددوا كالبهائم مقولات شائعة، دون أن يحققوها بأنفسهم، وبدلاً من أن ينسبوها إلى أصحابها الحقيقيين- تخلصاً من مسئوليتها، وتحديداً لدرجة مصداقيتها- ينسبونها لأنفسهم، فلا يتحملون - بذلك- وزر سرقته فحسب، بل- وأيضاً- وزر «تأكيد» أكاذيب تاريخية والتصديق عليها، ومنحها مزيداً من الذبوع والانتشار.

وهو يفضح كذلك سيكلوجية الورثة المتلافين،

ترقبوا قريباً الكتاب من سلسلة



الرواية الفريدة للعالم الراحل
مصطفى مشرفة

قنطرة الذي كفر



مع إيضاحات نقدية بأقلام

د . شكري عياد

محمد عودة

فريدة النقاش

إبراهيم أصلان

أغسطس ١٩٩١



٧٢ عدد خاص

يحيى حقّي : عطر الأحباب

نجيب محفوظ / فتحي غانم / د . مصطفى ماهر / محمود أمين العالم / لويس عوض / فاروق عبد القادر / جمال القبطاني / إدوار الخراط / علاء الديب / صبري موسى / غالي شكري / فؤاد دؤارة / سعيد الكفراوي / إبراهيم عبد المجيد / فريدة النقاش / خيرى شلبي / عبد الرحمن أبو عوف / نبيل تاج
تقديم : خالد محيي الدين



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

السنة الثامنة / أغسطس ١٩٩١ / العدد ٧٢



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

اشرف على هذا العدد:

محمد روميش

لوحة الغلاف

الرسوم الداخلية

مهداة من الفنان الكبير: نبيل تاج

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد على

صفاء سعيد

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

سكرتير التحرير
ابراهيم داود

المشرف الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزى
محمد روميش



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الحالى ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣٠٦/٣٩٣٩١١٤

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس اليسار: ٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار

للأفراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها



- * هذا العدد..... ٦
 * أقرب إلينا من جبل الوريد..... خالد محيي الدين ٨
 * وجهها لوجه..... يحيى حقي ٩
 * فن الابتسام..... لويس عوض ١٧
 * أنشودة ممتدة من ثورة ١٩..... محمود أمين العالم ٢٣
 * استنشاق عطر الأحباب..... خيرى شلبى ٣١
 * عاشق الكلمات..... د. غالى شكرى ٤٥
 * صديق المناهج صديق الشعراء..... د. مصطفى ماهر ٥٥
 * أخدم بلادي والفصحى..... فاروق عبد القادر ٦٩
 * يحيى حقي يكنس دكانه..... عبد الرحمن أبو عوف ٧٥
 * الشفقة على جيش النمل..... فريدة النقاش ٨١
 * كاريكاتير من وحى يحيى حقي..... يوسف شاكر ٩٠

* شهادات عن يحيى حقي : ٩٣

نجيب محفوظ/ فتحي غانم/ علاء
 الديب/ صبرى موسى/ إدوار الخراط/
 جمال الغيطانى/ ابراهيم عبد المجيد/
 نؤاد دواة/ سعيد الكفراوى

* أعمال يحيى حقي ١١١

الحياة الثقافية

- * لبالي المسك العتيقة: الرجال يسافرون إلى الشمال.....حسن نور ١٢٥
 * رسالة لندن: رقابة ويهود وشذوة جنسى.....أمير العمري ١٣١
 * ندوة: أدب ونقد تحتفل بـ «عفيفى مطر»..... ١٣٤
 * تواصل..... ١٣٦
 * كلام مثقفين الخروج من مياد المجازى ... صلاح عيسى ١٤٤

وكلية نظرتة وفلسفته فى الحياة التى تدفع
أحيانا للإختلاف معها بمودة، وتفتح الباب فى
كل حين لأن يكون الإختلاف إضافة خلاقة
مفعمة بالحياة تتطلع للأمام..

وضع خطة هذا العدد، زميلنا الفنان
القصاص محمد روميش الذى صاحب يحيى
حتى لسنوات طويلة صديقا حميما وابنا وفيما
فعرقه أكثر منا جميعا عن قرب ووعدنا بأن
نلتقى معه كمجلس تحرير حول مائدة مستديرة
تدير حوارا دون ترتيب نلتقط منه فكرة
محورية تكون هديته الثمينة لعددنا، فما
أصعب أن يكتب جديدا، لكن صحة كاتبنا
الكبير لم تساعدنا فاكثفينا بأن نتحاور معه
عبر كتيبه الكثيرة من زواياها المختلفة نبحث
عن الجديد ونضئ القديم أضاءة أخرى

يحيى حتى هو صاحب هذا العدد الذى
تأخر كثيرا لأسباب خارجة عن إرادتنا. كنا
نتمنى أن نهديه له فى عيد ميلاده الخامس
والثمانين يناير ١٩٩٠، وهانحن نهديه له الآن،
باقية ورد ومحبة لهذا الصوت الفريد فى أدبنا
العربى الحديث، فمن منا لم يتعلم على يديه
شيئا سيبقى: إن كان حب الحياة، أو تذوق الفن
الرفيع والتحليق فى عوالمه الغنية الملهمة، أو
إلتماس الأعذار للضعف الإنسانى، ورفض
التحلل والحوار. ومقت الذنابة والبؤس الذى
يهدر إنسانية البشر ويسحقهم أو كانت
السخرية الحلوة القاطفة

سوف نجدون من عددنا شهادة ثلاثة أجيال
من المثقفين المصريين كان يحيى حتى ولا يزال
واحدا من أقدر أساتذتها. بموسوعية ثقافته

فى سجل أعدادنا الخاصة؟ الرأى لكم فى
النهاية وباحذا لو وصلنا رأيكم مكتوباً فنحن
نخطط لأعداد خاصة وملفات جديدة عن كل
من عبد الرحمن بدوى، وزكى نجيب محمود،
ومحمد كامل حسين وعبد الغنى حسن،
ومحمود أمين العالم.. ولطيفة الزيات، وجيل
الأربعينات فى الشقافة المصرية، وكل مادة
تصلنا منكم أو إقتراح سوف يكون موضع
تقديرنا..

ولعل تحميتنا ليحيى حقى صاحب القلب
النبل القلم الفريد أن تكون قد إقتريت من
المقام.

التحرير

اكتشفنا ونحن نعد المادة كيف أن صديقا
وفيا آخر وناقدا له إسهامه الكبير «فواد دواره»
قد بذل جهداً خارقاً فى إعداد الأعمال الكاملة
التي صدرت تباعاً ووصل به الأمر حين
استعصت بعض المقالات فى الصحف القديمة
على التصوير بسبب سوء حفظ المجلدات أن
قام بنقل المادة كلمة كلمة بيده.. فكيف ستكون
هديتنا نحن المتواضعة لأستاذنا الكبير حبا
وإنكاراً للذات.. وتقديراً...

أليست هذه إضائة أخرى لوجه خفى من
وجوه حياتنا الثقافية، وجه يلوح فى الأزمنة
العامة جديراً بالامتنان والاحتفال.

هل سيكون عددنا هذا خطوة الى الأمام

أقرب الينا من جبل الوريد

وكل فنه تقول لنا، إذ تضییء الطريق بالحنان
الغامر، أن الحب وحده هو مفتاح قلب مصر،
حب الفقراء والمغلوبين على أمرهم، وإذا ما
بلغت هذا القلب تستطيع أن تسوى الهوايل..
فأى هدية ثمينة يقدمها هذا الفنان الجميل
لحزب سياسى يريد أن يغير الواقع، أى يريد
أن يدخل الى قلب مصر.. وان كان يسلك
طريقا آخر.. طريق الوعى والموقف السياسى
الذى يرتبط فى كل تفصيلاته بمصالح الغالبية
العظمى من المصريين، هؤلاء الذين يمحون فى
عالمه الفنى.. ولسوف نتوصل به اليهم، لنصل
الى الكنز المخبوء فى ضمير الشعب، فى مصر
التي نحلم بها ونكافح من أجلها. سوف يكون
يحيى حقى مقروءا بصورة تتضاعف آلاف
المرات لأن الذين أحبههم وهم الآن منفيون عن
عالم الثقافة والقراء، سوف يأتون الى عالمه
الجميل مشبعين ماديا وروحيا فيحبونه كما
يستحق. سوف يعرفون عبر الوعى الطريق الى
عالمه.. عالمهم.. وقد أضاءته أنوار جديدة.
سوف يخرجون بقوتهم الجماعية من المنفى
اليه، وقد أصبح يؤسهم ذكريات ماضية، وقوة
آرادتهم وصبرهم على المكاره ومجاهدتهم
للحياة أساسا راسخا لينا.. حياة جديدة..
ألم أقل لكم أن يحيى حقى هو أقرب الينا
من جبل الوريد؟

فرحت فرحا غامرا حين قرر مجلس تحرير
«أدب ونقد» إصدار هذا العدد الخاص عن
«يحيى حقى» لأنه الكاتب الفنان الذى
يستحق أكثر.

طالما خطر لى كلما قرأت كتابا له، أن
أتأمل فى تلك الوشائج التى تجعله أقرب الينا
-نحن السياسيين التقدميين- من جبل
الوريد. بل كنت أقول لنفسى: إنه ملك لنا
قبل غيرنا، فهو فنان الفطرة الصافية التى
نعرف أن الشعب المصرى يتوفر عليها ونراهن
عليها حين نقرنها بالوعى والعمل الدؤوب فى
آخر المطاف..

إن التسامح والشفقة، العطف والمحبة
الغامرة، تقش فى عالمه على قديمين من كلمات
واثقة، تجعلنا نحن الذين ننشد عالما جديدا
خاليا من القسوة والاستغلال، نطل بفرح على
مكونات عالمه تلك فتبدو لنا كأنها «بروفة»
أولية... مادة خام... لما نحلم به وهو يتشكل
فى خضم النضال السياسى

لم يقلقنا أبدا صبره الجميل على المكاره
كأنه أحد مكونات العالم.. فهو يكاد يبتسم لنا
من وراء ستر هذا الصبر ليعلمنا بيسقيته
الصوفى أن المكاره الى زوال.
نحن نحب يحيى حقى لأن خبره كتابته

وجها... لوجه..!!

أول مرة شهدت فيها إنسانا يحتضر أمامى، يكاد فى يلمس فمه من فرط انحنائى فوقه. أطل على تلك اللحظة المذهلة التى تقلب الحياة فجأة الى موت، وال (أنا) فيمن يلفظ آخر أنفاسه الى (هو) أبدية. تنقل بقية الوجود الى عدم، الحركة الى جمود. تعدد تعبير متجدد الى شلل قناع على وجه. هل يريد أن يقول لنا شيئا؟.. هيهات له ولنا. لفته ليست لفتنا ، انتهت الصلة بيننا بلاءعودة.. تنقل بنة واحدة منطق جميع الفلاسفة فى عقد صلح بيننا وبين الكون الى لفر مستبد لايعرف مخلوق سره.

انه السر الالهى لانملك ازاءه الا السكوت، ليس فى يدنا علاج، ولا طاقة لنا على الفهم. سكوت يجمع بين يلسم الرضا والتسليم بحكمة الله، وجرح حسرة بلهاء مشوية بشئ من حنق مكتوم نخجل من الجهر به. فالذى يجهر به نراه جن أو كفر.

وقد أريد لى أن يكون أول موت أشهده هو موت مصفى من كل عارض عاطفى قد يزيغ يصرى عنه أو يفسد على الرؤية المباشرة المحايدة. لادخل فى نظرتى للذاتية أو المصلحة أو الهوى. لن أكسب شيئا ولن أخسر شيئا ، فالذى حضرت موته لم يكن من أقربائى أو أحيائى أو أصدقائى، بل كنت لا أعرف اسمه ولا آماله وهمومه، ولا أين يسكن والى من يؤوب حين ينتضى سعيه فى يومه ، فكأننى فى معمل كيماوى نجح فى عزل ميكروب الموت ووضعه منفصلا تحت المجهر أمامى، بلا طفيليات.

وقد يظن من كلامي- كما يقضى منطق- أنني حمدت لقد رحيم
أن قسم لي في التجربة الأولى هذه المواجهة المحايدة فبصرني دون أن
يفجسني، ولكن العكس هو الذي أقصده من كلامي، فإن هذه
المواجهة كان لها عندي يسبب هذا الحياء بعينه أثر العنف المزلزل،
لأنني رأيتني لا أحضر موت انسان ، بل موت الانسان.
فأريد لي كذلك أن يكون أول موت أشهده هو موت يعد أهدع
مثال على أن الذي يربط الانسان بالحياة إنما هي شعرة أوهى من
خيوط العنكبوت، هاهي ذى تنقطع صدفة، ومن حيث لا تنتظر وضد
كل منطق وحسبان وتقدير ، كأن السخف صفة لا تعرفها الحياة
وحدها أحيانا بل يعرفها الموت أيضا أحيانا، والسخف يليق بالحياة
العسوب ولكنه لا يليق بالموت الجليل، من أجل هذا زاد ذهولي
ضعفين.

لم يكن من تلامذة قصلي، بل كنت أراه وقت الفسحة في حوش
المدرسة السعيدية (١٩٢٠) أو وهو راكب في ناحية أخرى من عرب
الترام وأحيانا مشعبا على السلم، أصادفه في الاباب عصرا أكثر
من الذهاب صباحا. لم يدر بيننا كلام، ولم نتبادل التحية، ولكنه
كان مع ذلك مفروزا عندي عن بقية زملائي المجهولين غير منضم الى
شلة، تكفيه نفسه، يعتز بكرامته يستوقف نظرتي انفراده بكبسة
طربوشه فوق رأسه، كأنما يلمسه لبس عمامة. رأس ضخم يبدو داخل
الكبسة كأنه غير مستدير بل مربع كحلقة العمامة.

مافتئت منذ صفري أفق بضخامة الرأس واتساع الجبهة
وارتفاعها، وحيدا لو كانت مضينة غير كابية. هي عندي «دينامو»
جبار أحس احساسا أكيدا بأن تيارات كهربائية خفية تنبعث منه،
ومازلت مفتونا رغم الأبحاث التي تفصل بين الذكاء وحجم الرأس.
وقررت أن له عقلا كهيرا وذاكرة قوية، يهضم مايقرا أول مرة
ولا ينساه وغبطته على حسن حفظه. حينان صافيتان يتفرق فيهما
الحياء، تريدان أن تضحكا وتطلبان منك أن تشاركهما الضحك ..
في صمت ، وحتى من بعيد لبعيد. نظرة ثابتة غير تائهة ولا مبعثرة
، كأن النظر عنده لايعنى الا التأمل. النظرة هي التي جعلتني أقرر
أن رأسه الضخم يحوى عقلا هو أيضا ثابت غير مضطرب ولا مرتبك،
له قدرة فائقة على الترتيب والتصنيف وتقديم الأهم على المهم.
يتناول كل شيء في أوانه. اذا عكف على عمل لايقوم عنه الا اذا



أتمه: حتى ولو دق الطبل البلدى الذى لا ينجح شئ سواه فى هش
الوطايط اللاصقة بوجه ضحيتها، وأنه اذا قرأ كتابها للمتعة لم
يعدل عنه بعد صفحات قليلة لغيره، ثم لغير غيره
الملل عنده نوع من الدلع والصبر رأس الفضائل.
اذن هى رأس كالتزلطة اذا خبطتها فى الجدار انكسر الجدار ولم
تنكسر هى.

كتفان عريضان وان كان الجسم قصيرا- أشبه مايكون بثلاث
مقلوب القاعدة- لاشئ يحمل مثل هذا الرأس الضخم الا مثل هذين
الكتفين العريضين. ربطة عنقه مشتراة ولارهب من على عربة يد أو
علاقة فى درفة فى سوق البواكى بالعتبة الخضراء. يريق على فشوش
، ولون لاتضمسه (باليت) أى فنان حتى ولو كان من أنصار
السيربالية، ومع ذلك كان من الواضح أنه معترز بأناقته، لأنى لم
ألمحها قط مزحزحة من تحت ثرقوته الى يمين أو يسار، أو الطية
القصيرة التحتانية منفلة هاربة من تحت الطية الطويلة القوقانية.
عند أغلب زملاى حيثئذ ربطة العنق مقص مفتوح.

كل شئ فيه ينتهى الى أنه من أصل ريفى متقشف، مستور رغم
الفقر، ولعل صلابة رأسه الضخم حملنى على الاعتقاد بأنه من
الصعيد. ولو زاره «دارون» لقال ان الضرب بالشوم فوق النافوخ هو
الذى أنتج صلابة هذه الرؤوس، وخيل الى أن جسمه قد ترعرع على
طعام عماده البصل والعسل الأسود، وأنه لكثرة أصابته بالأمراض
أصبحت له مناعة تغالب أفتك الميكروبات.

جسم خليق بأن يعيش مائة سنة، دون أن يعتم بصره أو يشتهم
فكه، وكنت واثقا أنه سينجح سنة بعد سنة، وأنه فى المهنة التى
سيختارها سيصبح أستاذا يلمع اسمه لا إرضاء لنفسه فحسب، بل
لأسرة تحتضنه وترقبه وتعلق عليه أكبر الآمال، ستطول به رقبته فى
القرية وبعم خبره ويفيض على أهله وعشيرته كلها.

وقبل أن أتم حديثى عن المدرسة دعنى أقدم لك كامل أفندى
الأزوت، لأنه سيلعب دورا كبيرا فيما بعد. شاب نحيل ضعيف دائم
الارتباك واللهووجة، لاتراه الا مندفعاً من باب يصدمه فى الدخول
والخروج. يلبس نظارة بلا اطار تحتقر الأذنين وتتشبك بقبضة الأنف
بكشاشة من ذهابتين، لايربطها بقبطان الى عروة سترته، وكان
يدهشنى أنها رغم اندفاعه لم تسقط قط أو ترتفع فيها كفة عن

كفة. هو محضر معمل الكيمياء فى المدرسة، وكنا ننظر اليه باستعلاء واستخفاف، فلا هو أستاذ ولاهو تلميذ أو فرائش، بل هو شئ بين بين. وكنا نؤمن أنه بلغ ورضى أن يقف فى المؤخرة لأنه عاجز عن شق الصفوف. لن تراه فى الحلقة الملتفة حول الحاوى الا واقفا على الهامش ووراء رجل أطول منه.

وكان أستاذ الكيمياء قد طلب من كامل أفندى ذات يوم أن يحدد له الأزوت قبل بدء الحصة. فلما دخل المعمل ونحن معه لم يجده فصرخ مستنهما «يا كامل أفندى.. الأزوت؟» منذ تلك اللحظة أصبح اسمه عندنا كامل أفندى الأزوت، وزاد استخفافنا به.

فى عز حر صيف وعز المذاكرة.. لم يكن قد بقى على الامتحان الا أيام معدودات. أجساد التلاميذ وعيونهم ذابلة، مجهدة. الفيطان التى مررنا بها فى الصباح ممتدة من كوبرى الزمالك الى الكوبرى الأعصى (هكذا كان اسمه) تعلوها شبورة من رطوبة ثقيلة، ومع ذلك لم تخنق بهجتها، بل زادت سحرا بغموضها. لا يملك القلب إزاء جمال الطبيعة الا أن يسبح بحمد ربه، ثم يبحث عن شعر يحفظه ليرتله سرا. ليس هناك إلا فيلا واحدة صغيرة، هى لشقيق حافظ رمضان ، ثم قرية العجوزة كأنها دمل فى وجه القاهرة.

فى العودة ظهراً (اذ كان اليوم يوم خميس) الفيطان تكاد تسقط من شدة التقيط.. كل ماتلمسه ساخن حتى خشب مقاعد الترام، بما فى ذلك أسفلت كوبرى الزمالك، تستطيع أن تقلى فوقه بيضة. كنت راكبا همداناً فى آخر مقعد فى العربة القاطرة محشورا بين معارف وأغراب، ظهري الى ظهر السائق فى مقدمتها. وأمامى العربة المقطورة تتأرجح من فوق لتحت ومن يمين الى يسار وبالعكس.

رأيتة واقفا مزحوما مشعبطا على حافة طرف السلم الكنز فى مقدمة هذه العربة ، قد ثبتت له قدم وبقيت الأخرى طليقة كأنها ملتدة بحريتها فى الهواء فى كل مطب يضرب الكعب الحمر الكعب الثابت ثم يفترق عنه. فى لفة ذراعه الأيمن رزمة من الكتب مختلفة الأحجام لا يد من ضغطها على ضلوعه ونحو ابطه لثلا تنفطر وتسقط، وذراعه الأيسر ملتف كالحلقة الناقصة حول العمود الحديدى الواصل بين سقف العربة وأرضها، يمسكه به عضه من ثنية كوعه عليه. هذا وضع أشد اراحة له عما لو قبض عليه بيده اليسرى فتلسعها حرارته ويذب فيها الحور بعد قليل (اسألنى فقد تشعبت مثله وفى موقفه مرارا).



فى بعض المنعطقات المأخوذة خطأ كانت رزمة الكتب تدور مع جسمه وتصدم وجه جدار العربة الأمامى القصى فيميل ويؤيد- وهو يتسم من ضغطهما على هذا الجدار حتى يملك توازنه الى أن ينتفضى المنعطف ويستقيم الشريط. بينى وبينه أقل من نصف متر. العيتان هما هما رغم الدهول صافيتان يتفرق فيهما الحياء تزدان الضحك، ومنك أن تشاركهما الضحك، التأمل، الفم المطبق على لسان غير ثثار . (اننى لا أذكر شيئا عن صوته). العزم على المضى رغم الصعاب، على النجاح بأى ثمن. لا دلع ولا مدرس خصوصى.

وجئنا الى كوبرى الزمالك. هان المشوار، وزمر الكومسارى (ولا يدري أحد أين هو، ولا يدري هو حال التازلين والصاعدين)، وانثنى الترام الى اليمين ليصير الكوبرى منعطفا، اذ أخذه خطأ، تمايلنا ضد حركته وصدم بعضنا بعضا بالاكشاف ونحن نسخط ونبتسم معا.

فى لحظة مرت كالبرق رأيت رزمة الكتب تدور يسارا مع قدمه الطليقة لتصدم وجه جدار المقطورة. أصبح جسمه كله معلقا فى الفراغ بين العرتين. دار حول كعبه الثابت. تراخت عضة كوعه على العمود من عضة الجذب الى اليسار. انقلب العمود من الجزء الناقص من حلقة ذراعه الأيسر. نقله كعبه الثابت وأزاحه عن موضعه. لا أنسى منظر اصبعه الهنصر فى يده اليسرى، يحاول أن يستدير ليقبض على العمود. العمود أضخم من حلقتة. كدت اسمع حكة هذا الاصبع بالحديد. لاشك أن جلده قد تسليخ.

وهوى وغاب عن عيني، تناثرت الكتب كرش الملح، ثم طب، طب. قفزت المقطورة مرتين كأنها هربت ريشة وضعها صبي معايت على الشريط. مرة بالعجلة الأمامية، ومرة بالعجلة الخلفية.

فزآن من المقاعد، صراخ، حاسب حاسب. فرمل، فرمل. كل من شاهد مصرعه تكهروا جسمه وامتنع لونه. أحسست أن شعر رأسى كاد يقف، فالقروة سخفت فجأة وألغنى.. ونزلنا وجرينا الى الوراء ربما عشرة أمتار، فإذا هو ملقى على ظهره فوق أسفلت يكاد يفلئ، يترت ساقه (لا أذكر أهى اليمنى أم اليسرى) يترا تاما من فوق الفخذ وانفصلت، مطروحة بعيدة عنه، لا يزال حذاؤها فى القدم، رباط الحذاء غير منحل.

لم يخرج من أحد منا أن يفعل له شيئا. شلنا الارتباك والدهول، أو قل الخوف، بل الذعر ايضا، وفجأة برز كامل أفندى الأزوت من

وسط الزحام. زايله المحاوّه وريكنه. اتخذ هيشة قائد فى معركة. كان أكثرنا ثباتا واقلنا اضطرابا، خلع جاكته وألقاها على كتف أحد الواقفين (لعله خشى عليها من التلوث) وأخرج مناديله يحاول بها كتم العروق المتهرئة، يتفجر منها الدم الأحمر فى نبضات، ثم طلب منا بلهجة أمّرة صارمة، لهجة السيد الى أتباعه، أن نسعفه بقميص لممصّب به الساق فوق القطع. لازلت أذكر صوت تزيقه للقماش رغم الضجة، وكنت قد اندفعت فوقه، ربما يتدافع الواقفين ورائى، فى يكاد يلمس فمه، العينان هما هما صافيتان، الفم مطبق لم يصدر منه أنين ولا توجع ولا آهة أو تنهيدة. لم يجرّ على أسنانه، شمل الوجه استسلام لآحد له. لم يرغب عن وعيه ولكنه لم ينطق بكلمة، أتراه من شدة الهول لم يكن يشعر بأقل ألم . نحن تصرخ من جرح صغير..

لم أنس الى اليوم نظريته وهى تدور علينا، تنطق بالود وكأنها تقول لنا تمجّبوا معنى لما حدث. ومع أن نظرتى بقيت مسمرة على وجهه الا أنها زاغت بعد قليل لاهتمامات حقيرة أخرى. منظر الدم المتجمد فوق الاسفلت الساخن وقد اغرق لونه. مأسورة العظمة المفروزة وسط الجزء الباقى من الفخذ وحافتها المشرشرة. منظر لحم الانسان من الداخل ولم اكن رأيت من قبل، الحذاء المبحور ورباطه غير المنحل.. منظر كامل أفندى الأزوت، معالّم وسعيد معا. وقبل أن تأتى عربة الاسعاف تدق جرسها كان قد لفظ آخر أنفاسه واكتسى وجهه بالقناع.

وسرت كعابى لنهاية كوبرى بولاق لأخذ ترام الامام الشافعى اذ كنت أسكن حينئذ فى شارع محمد على.

فن الابتسام

التعقُّز. وهو يسمى هجاءً أيضاً التعريض الهازل القائم على السخرية أو المعابشة، يستوى في ذلك أن يؤدي إلى الضحك أو يؤدي إلى الابتسام. والهجاء العربي ككل هجاء في العالم أساسه النقد، نقد الأشخاص أو نقد الطبائع والأحوال في عمومها، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين النقد الصريح المباشر الذي يلهبه الغضب وبين النقد الساخر أو التهكم الذي تلهيه مرارة الشعور. والمهم في كل هذا أن نذكر أن الهجاء العربي كان في مجمره يجنح إلى الهجاء الغاضب أكثر مما يجنح إلى الهجاء الساخر أو التهكم، رغم أن السخرية والتهكم شائعان فيه.

فالمتنبى مثلاً حين يقول: (نامت نواطير نصر عن ثعالبها) أو حين يقول: (يا أمة ضحكت من جهلها الأم) لا يسخر ولا يتهكم على أمة بل يسبها سباً صريحاً، ولكنه حين يقول: (لاتشتر العبد الا والعصا معد) أو يقول: (من علم الاسود المخصى مكرمة؟) اغما يسخر من كافور ويتهكم عليه رغم أنه يسبه سباً صريحاً. والمتنبى أيضاً حين يقول: (والظلم

منذ ان مضى ابراهيم عبد القادر المازني انطوى فن من فنون الادب في النثر العربي كان يشيع في حياتنا البهجة ويعلمنا الابتسام. ولست أقول ان هذا الفن غريب تماماً على الأدب العربي، فألوانه الغامقة معروفة لنا في آثار أدب الفكاهة وأدب النكتة وأدب السخرية وأدب الهجاء. وكل أدب هازل أو ناقد يدفع إلى الضحك أو يدفع إلى الابتسام. نجد في ملح الظرفاء وفي النواسيات وفي فكاهات ابن الرومي وفي نوادر ألف ليلة وليلة وما بها من أوصاف مازجة، كما نجد في الهجاء الساخر الكثير الذي اشتهر به الأدب العربي قديمه وحديثه من الجاهلية إلى المتنبى ومن المتنبى إلى فارس الشدياق، والمهم في كل هذا أن نذكر أن أدب الضحك كثير في الأدب العربي، وأما أدب الابتسام فهو قليل. والمهم أيضاً أن نذكر أن الادب العربي لم ينج منحى غيره من الاداب الكبرى فيميز بين ألوان الهجاء الكثيرة، فهو يسمى هجاء السب الصريح المقذع الموجه الغاضب القارس العابس الذي لا أثر فيه للفكاهة ولا يتخلف عنه الا التحقير وأثارة

الموضوعية والعاطفة اللاتية أو بين المائل المتعكس كما يقولون وبين المباشر الغليظ. فما السخرية أو التكهم الا ألوان من الغضب هدأت وصفت من خشونتها وذاتيتها سواء في الاحساس أو في الفكر. فمكن الهدوء والصفاء صاحبها من أن يتعمق أسباب الغضب ويتقصى معادلاته الموضوعية وكلما ازداد الهدوء والصفاء ازداد العمق وازدادت القدرة على تقصى أسباب الغضب والهجاء وازدادت القدرة على الرؤية الموضوعية.

أرقى أنواع النقد والهجاء اذن ما يبعث على الابتسام وأكثرها تخلفا وفجاجة ما كان سببا صريحا ، وبينهما ما أثار الضحك الواضح العنيف. وهو عكس الفكرة الشائعة عن الكوميديا ، وهي الاطار الشامل للنقد والهجاء ، فأكثر الناس يعتقدون أن أعلى أنواع الكوميديا ما فجر طاقة الانسان على الضحك الهستيري العالي الذي تسيل فيه الدموع من العيون. وإن أردنا ما عجز عن الاضحاك الشديد ولم يبعث الا على الابتسام. والحقيقة هي عكس ذلك على خط مستقيم، لأن الاضحاك يعتمد على التشويه المفتعل المجسم أكثر من اعتماده على التشويه الطبيعي المؤلف. فهو يعتمد على التناقض والمفارقات الكاريكاتورية أكثر من اعتماده على التناقض والمفارقات الامنية.

فالابتسام اذن فن صعب وليس فنا يسيرا ، وهو أصعب من فن الضحك ، كما ان منال السعادة أصعب من منال اللذة. ولست أزعم بهذا ان الأدب العربى لا يعرف فن الابتسام أو لم يعرفه الا حديثا. ففي أدب الهجاء العربى ، حيث لا يكون عنيفا أو مقلدا أو صريحا نماذج رائعة من أدب الابتسام. ولكن كل ما قصدت

من شيم النفوس فان تجد ذا عفة قلعله لا يظلم لا يسخر من الطبيعة البشرية كلها وإنما يسبها سببا صريحا. من هذا ترى أن الهجاء قد يكون لأمة أو لفرد أو للطبيعة الانسانية كلها. وهذا اللون الأخير كثير في الأدب المصرى. ومنه أيضا ترى ان الهجاء قد يكون بالنقد الساخر المشير للسخط أو الغضب أو الضيق. وقد يكون بالنقد الساخر أو المتهمك الباعث على الضحك أو الابتسام. والصورة المشهورة التى يرسمها ابن الرومى حين يقول فى رجل (قصرت اخادعه وطال قذاله فكانه مترص أن يصفعا) من هذا النوع الأخير الذى يعتمد فى الإضحاك على التصوير الكاريكاتورى.

وليس فى نيتى هنا أن أتوسع فى شرح الفرق بين النكتة والفكاهة كما كان العقاد والمازنى يفعلان فى شرحهما لنظرية هازليت فيما يسمونه بالانجليزى (الويت) (والهيمور). فالنكتة والفكاهة كلمتان غير محددتى المعنى فى اللغة العربية حتى يمكن أن نبني عليهما نظرية فى فلسفة الضحك أو الابتسام ، وإن كان من الممكن تحميلهما مانشاء من المعانى لنعطييهما قيمة المصطلحات الأساسية فى علم الجمال ولكنى اكتفى هنا بقولى ان باب الهجاء باب واسع وإن فيه طبقات كثيرة بعضها راق وبعضها متخلف وبعضها بين بين ، واكتفى هنا بقولى أن فن الابتسام أرقى مرتبة من فن الضحك كما ان فن الضحك أرقى مرتبة من فن السب الصريح. فالفرق بين الابتسام والضحك اشبه ما يكون بالفرق بين السعادة واللذة الاولى دقيقة ولطيفة ودائمة والثانية عنيفة وعصبية وموقوتة ، كذلك الفرق بين الضحك الساخر أو الضحك المتهمك وبين السب الغاضب الساخط هو الفرق بين العاطفة



عن هؤلاء الثلاثة. انهم رغم انتمائهم الى تيار واحد هو تيار الادب الفكاهي، فانهم في واقع الامر ليسوا أبناء مدرسة واحدة ولا هم أصحاب فن واحد، واعتقد أن الأوان قد آن لكي يهتم النقاد بتحليل أدب الفكاهة بيننا جملة وتفصيلا. بما فيه أدب الكوميديا، لا تحليلا اجتماعيا أو تحليلا فلسفيا. ولكن تحليلا فنيا، فنحن نعيش الآن في مرحلة انتعاش كوميدي، وأول ظاهرة تستحق التسجيل فيه هي أن روح الفكاهة قد انتقلت من النشر وتحدثت في المسرح ولولا محمود السعدني ومحمد عفيفي ويحيى حقي مؤخرا وقلة غيرهم لقلنا أن مدرسة الابتسام في النشر العربي سارت الى زوال بعد أن بلغ بها المازني قسما عالية، نعم أن الأوان ليفسر لنا النقاد الفارق بين منهج كل من هؤلاء في فن الابتسام.

أما يحيى حقي، فاعتقد أنه رغم تقصيره عن صاحبيه في الرؤية الفكاهية الشاملة التي لا تكاد تقع على شيء في الحياة الا وترى ما فيه من نقص ومن نقائص ومن مفارقات، ورغم

اليه هو أن المازني. أن كان له فضل على الأدب العربي، فهو أنه عمق فيه أدب الابتسام واثراه وجدد فيه امكانيات لا تحصى.

كل هذا مقدمة اوردتها لأصف لك آخر كتاب من كتب يحيى حقي وهو كتاب (فكرة وابتسام). فمذ أن أنطوت صفحة المازني وجيله من الظرفاء والمتطرفين ذبل أدب الابتسام حتى كاد أن ينقرض. ولكن هذه المدرسة الأدبية وجدت في السنوات الأخيرة كاتبين لامعين جددا شباها، كل على طريقته الخاصة، هما محمود السعدني ومحمد عفيفي، ثم جاء يحيى حقي أخيرا فاضاف الى مافعله شيئا مذكورا.

من أجل هذا كان طبيعيا ومنتظرا أن يهدي يحيى حقي كتابه الصغير الأخير (الي محمود عفيفي ومحمود السعدني.. لأنهما يحملان لواء الفكاهة في بلدنا ويشيعان المرح في قلوب أهلنا). ولو أن يحيى حقي كان يستخدم هذه اللغة التي استخدمها لقال: لأنهما يعلمان الناس الابتسام.

والحقيقة التي يجب أن ندركها في الكلام



تقصيره عن صاحبيه فى القدرة على ابتكار
النقص والتناقض والمفارقات حيث لا وجود لها
فى الحياة فهو أقرب منهما الى روح الابتسام
وبالتالى أقرب منهما الى النقد الرافى العميق
وهذا الوجه فى يحيى حتى ليس أهم وجوه
أدبه، فيحيى حتى له خصائص أساسية جادة
عرفناه بها طول حياته الفنية الخصبة هى
خصائص الفنان الذى يخلق بالبناء والتركيب
ولا يخلق بالنقد والتحليل، ولذا فإن اتجاهه فى
الفترة الأخيرة الى أدب الابتسام أمر يستحق
الدراسة حقا فى هذا الكاتب الذى يميل إلى
العبروس أكثر مما يميل إلى الابتسام ويميل إلى
المأساة أكثر مما يميل إلى الملهة.

وكتاب «فكرة وابتسام» عبارة عن
(لوحات) متتابعة ليست بينها صلة عضوية
الا ان المفكر واحد والمبتسم واحد. وهذه
اللوحات ليست جميعا على درجة واحدة من
الهدوء والصفاء، وليست على درجة من ذلك
الابتسام الوديع المشبع بالعطف، فان منها
لوحات تخفى وراء البسمة سرارة وغیظا
وعواطف أخرى كثيرة أقرب الى المأسى الفاجعة
منها الى التهكم أو السخرية.

انظر مثلا الى لوحاته التى يرسم فيها
النساء، ولاسيما لوحة (فاتن) ولوحة (الدغ
أفسى من الصدغ). فانك لاتعرف بعد أن تفرغ
من قراءتها انبتسم أم تعبس. ففى لوحة
(فاتن) يصور لنا يحيى حتى شخصية امرأة
أفسدها الشبح والبطر فى مواجهة خادمة جديدة
تفذن يحيى حتى فى وصف قذارتها واملاقها
وقد اجتذب السيدة الموسرة البطرة فى الخادمة
الجائعة القلقة رضاها بأجر شهري أقل من
القليل، وهو (أجر تصرف مثله وأكثر منه فى
سهرة واحدة)، ولكن الخادمة رضيت به لشدة

املاقها. فلما قورت السيدة استخدام الخادمة،
وكانت تحمل رضيعتها (فاتن) على صدرها،
امرتها بأن تتخلص من ابنتها قائلة: (احنا
عاوزينك وحدك، شوقى لك صرفه فى بنتك،
أنا مش عاوزة وساحة فى البيت). وعبشا
حاولت الخادمة استعطاف سيدتها لتأذن لها فى
استبقاء بنتها التى لاتعرف لمن تعهد بها أثناء
عملها، فجاءها الجواب الذى لايلين: (ده شغلك
مش شغلى) تارة (أهى زيه زى غيرها) تارة
أخرى. وأخيرا:

(اشاحت الست بوجهها وتناولت قطعة من
الشيكرولاته وأخذت تمضغها كأنها عز عليها أن
يضيع لها وقت فى انتظار رد تملكه خادمة.
مدت الأم أصبعها نحيلًا الا أنه جميل الى
شفة ابنتها تحاول أن تداعبها لتبتسم وتمتص لها
بحنو عميق:

- لو كنت قوتى..)

وعند هذه النهاية الفظيعة لا نعرف انبتسم
أم تعبس لهذا الوضع المجافى لايسط معانى
الانسانية، حيث يتمنى فقراء الناس الموت
ليتخلصوا من مشاكل الحياة واذا كان يحيى
حتى قد نجح حقا فى ان يحملنا على الابتسام
بما اظهره من لذة فنية فى وصف ذلة الخادمة
وبطر السيدة فأنى اعتقد انه قد هز فينا أوتارا
حزينة حين بنى المفارقة على التعارض بين
حياة الأم وحياة ابنتها. أما المفارقة الكبرى
التي رمى اليها يرسم هذه اللوحة فهى أن
صاحبة هذا القلب الضارى الغليظ الخالى من
أيسط مظاهر الرحمة امرأة لا رجل، فالماثور
عن الاناث أنهم يسلم رقة أمام الأمومة، حتى
ولو كن من اناث الحيوان. وانكى من هذا وأشد
نكرا أننا تعلم أننا نصدق يحيى حتى حين
يقول لقارئه: (سأقدم لك بلا مبالغة لوحات

من ذلك الخطر الأكبر الذي يتعرض له أدهاء الهجاء الساخرين، الا وهو مرض التشاؤم الذي يجعلهم يرون كل شئ بمنظار قاتم وتحس احساسا واضحا بأن قلب يحيى حتى يحمل لنقائص الانسان ونقائضة عطفيا كثيرا وراثا غير قليل. فهو يهجو الانسان ولكن هجاء الانسان للانسان لا هجاء الانسان للحيوان، وهو يهجو المدينة ولكن هجاء المتحدث المتهذب العقل والنفس لأبناء فصيلة، لاهجاء المتحدث المزدري لانحطاط أبناء الفطرة وعبيد الغريزة. ولقد أحسن يحيى حتى صنعا، وهو الكلف باناقة اللفظ واناقة المعنى. حين جعل كل حوار بلغة العامة وحين جنح في كثير من أوصافه وسرده للغة الكلام من دون لغة الكتب والقواميس. ففي كتابه الصغير هذا مشات ومشات من المفردات العامية التي لو اراد تقويمها بالفصحى لشق بطون المعاجم واستخرج منها غريب الكلم الذي لا يفهم له قارئ معنى والذي يضييع على الكاتب فرصته في تصوير الحياة على علاقتها. وليس لى من تعليق على هذا الاجترار من يحيى حتى بالذات، وهو صاحب النظريات المعروفة في اللغة الوسطى، الا ان فطرة الفنان السليمة فيه قد غلبت فيه افكاره الاجتماعية المكتسبة فهدته الى أن يصور الحياة بلغة الحياة.

شهدتها بعيني تقززت لها نفسى أشد التقزز، صوام كل لوحة منها امرأة، وهذا هو سبب بلواى). نعم تعلم ان يحيى حتى لم يصف من عنده الى الحياة شيئا، وتعلم أن (التقزز) هو الشعور الوحيد الذي يمكن أن تولده هذه الصورة الواقعية الفظيعة ولكن السؤال الذي يجب أن نسأله: أى نفس تشهد كل هذه المارة ثم تحتفظ بقدرتها على الابتسام، اللهم الا اذا كان قد ترسب فيها أن أبناء الحضيض يتوالدون كالأرانب ويموتون كالذباب، وان مشاعرهم واحاسيسهم ازاء الحياة والموت والتوالد من مشاعر الأرانب واحاسيس الذباب.

ولكن ما ان نتقدم في كتاب يحيى حتى حتى تخف المارة ويكثر الابتسام: الابتسام أمام نقائص الانسان ونقائضة الصغرى، أو نقائضه ونقائضة الكبرى التي لا تترك في النفس غصصة ولا تمزق الفؤاد، فهناك لوحات ولوحات حول بخل الناس أو تحاييلهم لاقتناص مسرات الحياة ومنافعها، وهناك لوحات ولوحات حول قلة ذوق الناس وانانياتهم وتفاهتهم هناك صور متميزة عن متسولي الأنفاس من الخرمانيين، ومتسولي العشاء من الشرهين وقناصي المال من الغشاشين، وهكذا دواليك. وحين تختفى المارة تماما ولا يبقى الا الابتسام تحس احساسا واضحا بأن يحيى حتى قد نجح

يجيب حقى:

قصيدة ممتدة من ثورة ١٩١٩

وقد يغلب على حسين فوزى طابع المؤرخ ورجل العلم، صلواته الفنية رحلات مقدمات عبر التاريخ الانسانى فى ابعاده المختلفة. الطول والعرض والعمق، المكان والزمان والروح، انه يحلل ويربط ويغوص ويخلق، دون ان يفقد البساطة والشفافية وخفة الروح. اما يحى حقى فيغلب عليه طابع الشاعر.. صلواته الفنية فيها تركيز الشعر. وتزدهم بالتجارب التفصيلية الحسية، والملاحم الجزئية، التى ترمز دائما الى مشاعر وافكار بالغة العمق والشمول والتجريد.

وخرج الينا توفيق الحكيم بكتابه العظيم «سجن العمر» ليحكى حكاية طفولته، تنبشته، ما أخذ من بيئته، وما تأباه وتمرد عليه، ولم يكن فى الحقيقة يحكى حكاية خاصة به. وانما كان يحكى حكاية مصر كلها وهى تعانى الجديد والخلق خلال واحد من اخلص اينائها واقدرهم تعبيرا عن عقريتها. وراح حسين فوزى يشركنا فى رحلة عمره، رغم ان أغلب كتاباته رحلات سندبادية. وكانت الرحلة كذلك هى رحلة خصبة لمصر كلها

ثلاثة نقرأ لهم فنحن بينهم تشابها غريبا، وان احسنا بينهم كذلك اختلافا كبيرا. هم توفيق الحكيم وحسين فوزى ويحيى حقى. انهم ثلاثة من اعرق واعرق كتابنا، احساسا بواقع شعبنا، احساسا بتاريخنا، واحساسا كذلك بالحضارة الانسانية عامة. وهم فى الحقيقة خلاصة لثورة ١٩١٩، وامتدادها النبيل الاصيل فى فكرنا المعاصر. فى كتاباتهم نحن روح مصر الشامخة والبسيطة معا، الاهرام العملاقة، والفلاح الطيب.

فى كتاباتهم نحن بالروح، بالصدق، بالدعابة العذبة، بالجدية، بخفة الدم. نحن بروح مصر الى درجة التعصب احيانا، ولكننا نحن بها فى اطار مهيب جليل من روح العصر، وروح الحضارة عامة.

وقد يغلب على توفيق الحكيم طابع المفكر الفيلسوف. فصلواته الفنية زاخرة بالمجردات، عامرة ببخور الميتافيزيقا. حتى اهتماماته الاجتماعية المباشرة، تنبع من تأصيل نظرى وتنتج الى سموات نظرية.

تجسدت في حياة هذا المؤرخ العالم الفنان،
وامتزجت في حياته امتزاجاً رائعاً. أنه الجوهري
في التاريخ يتحقق خلال الفرد الموهوب.
وخرج الينا يحيى حقى بكتابه الاخير
«دمعة... فابتسامة» ليضيف به بعداً ثالثاً من
ابهاد رحلة مصر الفكرية والفنية.
لقد تعرضت في مقال سابق لكتاب توفيق
الحكيم.

اما ذكريات حسين فوزى فلا تزال مقالات لم
تنشر بعد في كتاب. على انه كتاب ننتظره
ليكون تحفة غالية عزيزة في تراثنا الثقافي
المعاصر.

على أنى سأقف هذه المرة قليلاً عند
«دمعة... فابتسامة» ليحيى حقى. وسأبدأ
بالوقوف عند عنوانه. فالحقيقة ان تسلسل
العنوان قد يختلف مع تسلسل الكتاب،
فالكتاب في تسلسله الحرفي هو ابتسامة
قدمعة. انه يبدأ بالابتسام وينتهي بالمراتي...
ولكنه في جوهره يعبر حتى في أشد مرثية
فجيعة وحزناً عن ابتسامة لاقوت. ولكنه في
جوهره كذلك يعبر في أكثر بسامته عن أعماق
جادة، تكاد تغيم معها الابتسامات تصبح
تقطعية تأملية. على ان الكتاب في مجموعه.
بل في تسلسله هو دعوة عذبة اصيلة الى
الابتسام النابع من القلب. من الأغوار البعيدة
للنفس.

والكتاب رحلة غريبة عبر اشياء متنوعة،
وهي احياناً رحلة مكانية عبر اشياء واحداث
وأماكن محددة، وهي احياناً اخرى رحلة زمنية
عبر ذكريات وخبرات ماضية وهي احياناً ثالثة
رحلة فوق المكان والزمان، بحثاً عن قيم جديدة
للانسان.

والكتاب يفكر ويتحرك دائماً بالاحداث،

بالصور، بالقصص، تأملاته بالاشياء،
بالمحسوسات، بالاشخاص، بالاسماء المحددة،
والاماكن المحددة، والتواريخ المحددة، ولكنه
يرتفع دائماً فوق كل تحديد، وتوسيد. فواء
كل حادثة فردية قيمة بشرية عامة، وراء كل
نظرة جزئية، نظرة بشرية شاملة، وراء كل لقاء
بانسان معين، لقاء بكل انسان، وراء كل رثاء
لجسد انساني يموت، تمجيد لقيم باقية في
الانسان الذي لا يموت.

تحس في رحلته جهداً دائماً صادقاً من اجل
ما هو جوهري، من اجل ما هو اصيل، من اجل
ما هو حق في التجربة البشرية. يكره الزيف
والادعاء والنفخة. عندما تقرأ في لغته
الشعرية المركزة الفاظاً عامية، تركيباً عامياً،
لا تحس باللفظ عامياً، أو بالتركيب عامياً، وإنما
تحس به تعبيراً عن شيء لا يمكن التعبير الصادق
عنه الا بهذا اللفظ وهذا التركيب.

انه قادر على التفاحص، ولكنه يحرص على
اللفة في التعبير، ولكنها ليست الفة في
التعبير فحسب، بل هي الفة مع الحياة، وألفة
مع كل شيء.

تحس في كتابات يحيى حقى انه صديقك
الحميم الصميم، اقرب الناس اليك. صديق ما
في نفسك من صدق، صديق ما في نفسك من
شجاعة وصراحة، واصالة. انه صديق لما هو
جوهري في الحياة. لما هو بسيط، مباشر،
متحرك، صاف، شفاف. وفي هذه الصداقة تحس
بوقائه الغريب النادر للناس والاشياء والحقائق.
عندما يشرع قلمه ليكتب عن التاريخ، تحس
ان روح التاريخ ليست روح الكتابة عن زمن،
وإنما هي روح التعبير عنه، روح الوفاء له، روح
الألفة به. روح الحرص على البقاء والاستمرار
لكل ما هو جدير ان يبقى وان يستمر. ان

التاريخ فى كتابات يحيى حقى هو جوهر التجربة البشرية وهو العنصر الصافى لفضائل الانسان.

كتابه ينتهى بمجموعة من المراثى. ولكنها فى الحقيقة صلوات تمجيد لاسماء لم تلمع فى تاريخ مصر الحديث رغم انها وراء اغلب المنارات المضئية فى هذا التاريخ. انه لايرثى ليشير الشجن. ولكنه يرثى ليضع القيمة الصحيحة فى موضعها الصحيح من التاريخ. ليقوم بحق الوفاء لا لصديق عزيز فحسب. لا لانسان كبير فحسب. بل لمصر العزيزة بل للحقيقة العزيزة كذلك.

وهكذا تحس فى هذا الكتاب بأنك تقرأ قصيدة لشاعر يتغنّى بالمثل العليا، غناؤه حكايات بسيطة. ونكات طريفة. وذكريات عذبة واحزان صادقة.

ولهذا تحس فى كتابه بالمصلح وبالمؤرخ، وبالشورى وبالاخلاقى. ولكنك تحس دائماً بالصديق. صديقك وصديق الحقيقة. ولهذا تحس دائماً بالفنان.

هذا هو كتاب «دمعة.. فاهتسامة»: على ان هذا هو فى الحقيقة يحيى حقى نفسه، أدينا الكبير العزيز. فى الفصول الاولى من كتابه تحس بمرحلة جديدة فى حياة «اسماعيل» بطل قصة قنديل أم هاشم. انه يحكى لنا كيف اصبح نباتيا متصوفاً، ويفوض بنا فى ذكريات طفولته التى مهدت لان يكون هذا النباتى المتصوف، وتقضى امامنا صور الذبح عند الطفل فى اشكالها المختلفة.. خروف العيد. كيف تبدأ اللفة به وتندعم. ثم سرعان ما يتم الغدر به. ويأتى هذا الجزار الذى يجز الرقبة، وينفخ الجلد ثم يسلمه، وتسيل الدماء. ثم صورة الفرخة المذبوحة وهى تجرى كالسكران قبل ان

تسقط ثم كأكأة الوجة وهى فوق الموقد، ثم صورة العسجل فى المذبح وهو يعض قدم القصاب الذى يعمل السكين فى رقبته..

من هذه الصور القديرة الباقية، اخذ اتجاهه الى التصوف، إلى كراهية ذبح الحيوان وأكله، وهكذا اصبح نباتياً متصوفاً، وراح يستمتع بصفاة صوفى غريب. على انه خلال معاناته المخلصة لهذه التجربة، يكتشف مع اندريه جيد ان الطريق الى الصفاة الروحى ليس بالضرورة هو طريق الامتناع عن أكل الحيوان، بل لعل هذا الاتجاه النباتى ان يكون نوعاً من ممارسة الاحساس بالتفوق، نوعاً من الاتانية والفرديّة، وهو الى جانب هذا استناد الى سبب خارجى لتحقيق الصفاة الداخلى. وهكذا عدل عن نزعتة النباتية بعد عام من معاناتها، وتكشف فيها اتجاهها رومانسياً خالصاً. على انه لا يعدل عن التصوف نفسه. حقاً، انه يدرك كما يقول بوعى انه من شباب ثورة ١٩١٩، وان «وطننا محتاج اشد الحاجة فى الفترة التى يجتازها الى النظرة العلمية الواقعية للوصول الى حلول ايجابية سريعة لعملية لامراض المستعصية».

ولهذا يؤجل التصوف قائلاً «نستطيع ان نتصوف حين نتبجح، لا حين يعضنا الفقر بنابه».

على اننا نحس بالتصوف فى اعماق نظرتة الى الحياة، فى استقباليه لمباهجها، واحزانها، فى وقفته امام مظاهرها، أو غوصه وراء هذه المظاهر. نحس بالتصوف فى هذه الخصوبة الباطنية النادرة وراء كلماته ومشاعره وعواطفه وافكاره ومواقفه. نحس بها فى وجدانه النابض ابداً، اليقظ ابداً. اينما كان، يتحرك بجسده. بهيموته، بيديه، بوظيفته المدنية، ويتحرك كذلك وجدانه الباطنى لا وجدان الفنان يحيى

روح الله، عندما تخلو من المضمون، لقد قضى مصطفى كمال (أتاتورك) على مضامينها الروحية ففقدت حرارتها.

ونحلق في حوار خصب مع مساجد القاهرة ومساجد استانبول، نكتشف اسرار الهيكل واسرار الروح، ونحلق في مقال أخير ما أبعد عن العمارة ولكن ما أقر به الى هذا الموضوع، نحلق مع قصيدة البردة في مدح الرسول للبوصيري. ماسر الاسرار في هذه القصيدة، هذه القصيدة التي لم تنتشر وتزدهر وتؤثر قصيدة كما انتشرت وازدهرت واثرت. لماذا.. هل لموضوعها الجليل؟ ولكن ما اكثر القصائد الاخرى في مدح الرسول، ما العلاقة بين الهيكل والروح في الابنية الفنية: المعمار والشعر على السواء. وهنا نحس بيهيى حتى ناقدا فنيا كذلك. نحس بالرصيد الجمالى العميق الذى كان وراء كتابه القيم «فجر القصة المصرية».

ثم نتحرك مع يهيى حتى الى افاق اخرى في ذكرياته بين الدعم والابتسام. يعرج بنا الى قضية فلسطين. قلا يقعد بنا عند تلاوة التاريخ، ومعرفة تفاصيل المحنة، وانما يتحرك بنا الى آفاق انسانية جديدة لهذه المحنة، انه يجعل من صوفيته اللوثة المسالمة، صدرا مدرعا، وبدا شاكية السلاح، ودعوة الى العمل..

ثم يعود بنا الى ذكريات طفولته، ينابيع التصوف في نفسه. فنستعيد ليلة من ليالى المولد النبوى في بيوتنا. والسيرة العطرة، ترتل ترتيلا غلبا، يملأ النفس بالاسرار ويشير المواعج والاشجان.

ثم نخرج الى الجامع الازهر لنشترك في حوار حضارى جديد لم يألفه الازهر القديم حول

حتى، بل وجدان المتصوف يهيم حتى كذلك. على انه تصوف عجيب، يكاد يكون قسمة جدية بالدراسة فى ثقافتنا المعاصرة، نجد حتى توفيق الحكيم، كما نجد حتى نجيب محفوظ، كما نجد حتى يهيم حتى، بل قد نجد حتى يبلغ حدا من المفارقة والشطح عند الشاعر السوري اللبناني «ادونيس». وقد نجد حتى يلمس بناياته المتألمة عند الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتى وعند الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور وآخرين. قد نجد حتى عند ادونيس وعبد الصبور اتجاه ميتافيزيقيا فى الشعر، ولكننا عند توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويهيم حتى والبياتى (فى اشعاره الاخيرة) نحس به ثروة اخلاقية باطنية غير مفارقة لوقائع الاشياء المتجسدة

عند يهيم حتى نجد التصوف مركبا خلاقا يركز فى صيغة واحدة بين الجسد والروح، بين المادة والفكر بين العلم والفن، بين الموضوعية والوجدانية. بين البرانية والجوانية على حد تعبير الدكتور عثمان امين. ولكنك عند يهيم حتى لتاحس بهذا المركب الجديد مجرد أدب او فكر أو فن أو كتابة، وانما تحس به بشرا حيا سوريا هو يهيم حتى نفسه. بهذا الوجدان المتصوف اليقظ، الذى لا يغمض العين على الباطن وحده، ولا يفتح العين على الظاهر وحده. وانما يرى الباطن بالعين. ويرى الظاهر بالوجدان، بهذا الكيان الشاعر الالف الصديق تحرك يهيم حتى فى كتابه هذا عبر الماضى والحاضر. عبر الاشياء والاشخاص والمعانى والقيم.

يقف بنا فى استانبول عند اثارها الدينية، مساجدها وكنائسها، نتأمل معمارها المهيب، ولكننا نفتقد قيمتها الفنية عندما تخلو من



التي يجعلها في ابنا شعبه حتى ولو كانت في غير موضعها»!

ثم نرور مع يحيى حتى اوказيونا ونتأمل بعض النساء وهن يحاولن وضع الامور في غير مواضعها، ثم نعود معه الى التأمل الخالص. فيقدم لنا يحيى حتى صورة من امتع الصور في كتابه هذا. انها صورة الغدائي من هو الغدائي، هل رجل بائس، محب للموت، راغب في الانتحار؟ لا.. ويعرض لنا يحيى حتى ملامح الغدائي عرضا بالغ الروعة. فتبين انه رجل عادي جدا، بسيط جدا «لم تحبه فتاة وان صفوته سنا. الا اذا كان على حبيها له قدر من الامومة. لان يده الغليظة الخشنة قادرة على التحدث بحنان كأنها يد طفل في جسده دفء حيوان رضيع له فروة».

وينتهي من مقاله هذا البالغ الانسانية والعذوبة الى قوله «ماروع نبل الغدائي حين يكون موته في سبيل الحق والشرف. وما اشد رثائي له حين يكون ألعوية حقيرة».

ثم يعود بنا يحيى حتى الى رحلاته البعيدة، فننقب معه عن امجاد الادب الروسى، امجاد «تورجنيف ودستوفسكى» في شخصية ناتاشا عشيقه أحد المصريين في استانبول. ونخلص من التنقيب الى مأساة. يتكشف وجه ناتاشا عن رائحة كريهة. انها رائحة الفقر. وهي رائحة الحرام الذي يعيشانه معا! ثم نعود الى القاهرة بحثا عن الاصاله كذلك. نفوض في الحركة المسرحية في بدايات القرن. ويتحرك بنا يحيى حتى وسط شلة من اصدقائه من محبى الفن، وننتقل من مسارح الزخرف والابهة، الى مسرح الغلابة. بحثا عن الاصاله كذلك. وتتعرف خلال ذلك على واحد من اصدقائه وهو من امتع الشخصيات التي

الاقتصاد. انها رسالة للدكتوراه يتقدم بها طالب ضرير. المكان غير المكان القديم، والجو غير الجو. والناس جلوس على كراسى، لاعلى حصير. على ان الطالب الضير يشتبك في حوار علمي حول رسالته، ولكنه لا ينسى ابدا هذا.. انه يتحسس يديه دائما خشية ان يضع. ولكن الخذا يضع رغم هذا التحوط. في زحمة الاندفاع للصلاة، يضع الخذا.. ويصرخ الطالب الضير «ياخلق ياهو... لايموني على الجزمة ومش عاوز الشهادة بتاعتكم.. الله الفنى عنها...»

ويدور بنا يحيى حتى بعد ذلك في الحياة العامة فنشهد معه انعقاد لجنة جديدة. تسخر بالثروة، ونعجب للبيروقراطية. ونضج من عدم احترام المواعيد، ونأسى لعدم التخطيط وعدم التنظيم في كل شئ وفي اى شئ ولانكاد نخرج من اجتماع اللجنة الا بالاهتمام بهذا الانسان البسيط عامل البوفية الذي تشغله اللجنة وتشغل نفسها باستحضار الطلبات المتنوعة.

وندخل مع يحيى حتى احد أقسام البوليس. لنبلغ عن سرقة ساعته، للمرة الثانية يسرق. على انه لكى يستعيد ساعته لاهد ان يمر في امتحان معين، لقد وصف لهم الطفل الدميم القميص الاقارع المشوه الذى سرقه. وهام يطلبون منه ان يحضر طابور العرض ليتعرف على الطفل. ويرفض يحيى حتى؟ لماذا يرفض؟ هل لانه يريد ان يجنب نفسه الدخول في تفاصيل ادارية سخيفة؟ لا.. انه لا يستطيع ان يقف ضد واحد من ابنا الشعب. انه يريد ساعته، ولا يريد ان يسن الى الصبى.. «لاستطيع ان انفصل عن هذا الشعب الذى رأيته اكثر من مرة يستعطف المجنى عليه ليعفو عن النشال» انه صريع الشفقة

قدمها لنا خلال كتابه هذا . كريم سخي ، على الغلابة . ونذهب مع الشلة الى حي البغاء ، انه امتداد لمسرح الغلابة بغير شك . وهناك نلتقي بفتيات الهوى . ما أبأسهن ، اعترف ما هي الهدايا التي يقدمها لهن صديق يحيى حقي ؟ . انه يعطى لوحدة من بنات الهوى زجاجة قطرة لانه لحظ رمد عينيها . كما قدم لفتاة دواء لعلاج الساقين وهكذا . انها روح ابنا ثورة ١٩١٩ ترف بالشفقة على الضائعين والضائعات من ابنا الوطن الضائع .

ثم يختتم يحيى حقي طوافه بنا ختاماً حزينا ، رزينا ، ولكنه مفعم بالعدوية والوفاء والتفاؤل ومحبة الانسان . مقالاته الاخيرة مراثي اصدقاء اعزاء . على انهم في الحقيقة ليسوا مجرد اصدقاء ، وليست المراثي - كما ذكرت من قبل - مجرد مراثي . انها كلمات عن مصر ، ومن أجل مصر . كلمات عن التاريخ ومن أجل تصحيح التاريخ . انه تقديم لاسماء لاتكاد تعرف ، ولكن .. ما اعظم اثرها في الاسماء المعروفة ، وفي التاريخ المعروف . وكلهم من ابنا ثورة ١٩١٩ . هذا مثلاً « فؤاد مرابط » ، الفنان المصري العظيم ابن تلك الثورة . وزميل « مختار » . واول من درس تاريخ الفن في مصر . من يعرفه ؟ ينبغي أن نعرفه جميعاً . وان نضعه في مكانه من التاريخ .

وهذا احمد خيرى سعيد . صاحب صحيفة الفجر ، صحيفة الهدم والبناء التي ظهرت في احضان ثورة ١٩١٩ انه جزء عزيز من تاريخ الصحافة والنضال والصمود في بلادنا . وهذا محمد الصادق حسين .. انه مدرسة رائدة في فن الترجمة ، وفي فن الحياة كذلك . وهو ابن بار من ابنا ثورة ١٩١٩ . وهذا محمد

طاهر حقي .. صاحب رواية عذراء دنشواي . الرواية التي الهمت هيكل روايته « زينب » .. من يدري ؟ الرواية التي اعيدت طباعتها اكثر من مرة ، واول رواية في ادبنا الحديث تكتب عن الفلاحين .

هذه الاسماء لم تلمع في تاريخنا السياسي والادبي ، ولكنها وراء كل لمعان آخر . ما أجدرها ان تتخذ مكانتها اللائقة بها في هذا التاريخ .

اما المراثية الاخيرة في هذا الكتاب فهي مراثية كازينو .. نعم مراثية لكازينو البسفور ، على انها في الحقيقة ليست مراثية لمكان وانما هي مراثية لمرحلة من الزمان ، لفترة من التاريخ ، تاريخ الفن في بلادنا .

قصة حياة هذا الكازينو هي قصة حياة الغناء في بلادنا .. ما مصير الغناء ، وما مصير الكازينو ... لقد تبدلت الحال غير الحال ؛ يحيى حقي لا يختتم كتابه مراثية ، وانما بكلمة تقدير ومحبة ووفاء .

هذه هي بعض جوانب من هذا الكتاب العذب « مدعة فابتسامة » ، ان الابتسامة العذبة المتفائلة هي القيمة الباقية في النفس بعد قراءته ، وهي قيمة تظل طويلاً في النفس ، ولكنها ستظل الى الابد جزءاً عزيزاً من تراثنا الادبي المعاصر . ان هذا الكتاب يقدم فوجاً قريباً للمقالة الادبية الفنية . كيف تصاغ الخاطرة ، صياغة ترتفع بها الى مستوى العمل الادبي الفني ، الموحد النسيج . المتماسك البناء . وما اندر هذا النوع من المقالات في ادبنا ، لعلنا نجده قديماً في مقالات منصور فهمي واحمد امين . كما نجده حديثاً في المقالات الادبية للدكتور زكي نجيب محمود والدكتور مصطفى محمود .



منذ ثورة ١٩١٩ حتى اليوم. انه تعبير فيه
عراقة واصالة ونباله وشرف يربط بين ماضينا
الباقى وبين حاضرننا المتجدد، بين ثورة ١٩١٩
وثورة ١٩٥٢ ربطا وجدانيا عميقا.
هذا هو «دمعة..فايتسامة» قصيدة مصرية
فى التاريخ فى الالفه فى الوفاء. فى الصدق،
فى المحبة. صاغها الفنان والاتسان والمواطن
العظيم يحيى حقى.

على اننا فى مقالات يحيى حقى نرتفع من
حدود الحفاطرة الذكية اللامعة المصاغة صياغة
ادبية وفنية. الى آفاق القيمة التاريخية كذلك.
ان هذا الكتاب فضلا عما يزخر به من
خواطر فكرية، وقفشات وملح وتجارب وأحداث
ومعلومات، وعلى مايمثل به كذلك من تجارب
باطنية أصيلة وقيم انسانية عالية، فانه فى
جوهره نبض ضمير مصرى اصيل يمتد ويتصل

فم مرآة يحيى حقه، استنشاق محطرات الإحباب

التنظرات، فأنت ترى صفحة وجهة تتشكل على الدوام تبعاً لما تلقى عليها هذه النظرة الباسمة أو هذه البسمة الناضرة.

تراه أحياناً ذلك الدبلوماسى الحصيف الكيس، الذى يعرف أكثر بكثير جداً مما يبدو عليه، والذى يقول لك دائماً دون أن يقول! انه يوحى إليك فقط، فإذا الإيحاء عنده أصرح وأنصح من أى عبارات صريحة، وإذا هو يحفظ لك ما وجهك بحجبه بعض الآراء التى قد تسمى إليك، وإذا أنت بين يديه قد فقدت كل قدرتك على الكتمان، وتترك تشعر بأنك تريد أن تقضى اليه بكل ما يعتزل فى نفسك من أسرار ومشاعر غامضة. انه هو الذى يوحى اليك بذلك دون رغبة منه فى التطفل على أسرارك الخاصة، بل ربما صرفك عن البوح الكثير إذا شرعت فيه، لكن الروح الودودة التى تشع منه تعطيك الإحساس الدافئ بأنك أمام أب وروحى واسع الصدر يتسع صدره لكل ماتصيق به صدور الآخرين.

ومع ذلك فإنك حين تتحدث اليه فلا بد أن يصيبك التلعثم، لإحساسك بأنك أمام رجل

الرجل هو الأسلوب.. هذه حقيقة معروفة. ومعناها أن أسلوب الرجل فى الأداء الفنى بوجه عام هو صيغة فنية لجوهر الرجل وملامحه الشخصية المستقلة عن غيره.

وهذا المثل لا ينطبق على أحد قدر انطباقه على الكاتب الكبير الفنان يحيى حقى.

إنه نسيج وحده، كل شئ فيه له خصوصيته، المستمدة من جوهر تكوينه الشخصى

أول شئ يجذبنا فى شخصية يحيى حقى هو وجهه الأليف. ذلك الرأس الكبير بجهته القوية البارزة بما تتناثر عليه من شعر خفيف مصفف مع ذلك بعناية واتساق، وأنف مستطيل سرح، يستقر عليه منظر طهى تطل من خلفه عينان حانيتان فيهما أبوة عظيمة. وشتان غليظتان مطبقتان على ابتسامة سرمدية فيها حنو واشفاق، ثمة خيط كهريى سحرى خفى يربط بين هذه الابتسامة وبين عينيه حتى ليكاد الرائي يرى الابتسامة نفسها فى عينيه، ويرى النظرة نفسها فى شفثيه. وهى نظرة متجددة الابتسام، وبسمة متجددة

داهية يتعامل مع الكلام بميزان الذهب، ويعتبر الصمت احد أدوات الكلام، ولايد أن يكون كلامك له دقيقا غاية الدقة، معبرا عن معان محددة. لاغرو فقد عمل بالسلك الدبلوماسى فترة طويلة من حياته حتى خلاها نجاحا كبيرا فى هذا العمل الدولى الحساس.

دبلوماسيته العظيمة كانت تتجلى فى معاملته لنا نحن الشباب من الكتاب أيام كان رئيسا لتحرير مجلة «المجلة» المصرية، التى كانت بحق سجلا للثقافة الرخيصة. كانت فترة رئاسته لتلك المجلة قصيرة نوعا، ولكنه من خلالها استطاع أن يكون الألب الحقيقى بالنسبة لنا، ولذا فإنه من أشد الكتاب الكبار تأثيرا فى جيلنا، إن بالأدب أو بالسلوك، ليس لأن تسعين فى المائة من الكتب الأولى لزمالاتنا الشبان كانت معززة بمقد ماته التى لم يخل بها على أحد يستحقها أبدا، بل فى سلوكه الشخصى معنا، أبدا لم تشعر بأنه «رئيس تحرير»، أو حتى بأنه «قيم» على إنتاجنا.

الواحد منا كان يذهب بقصته أو قصيدته أو دراسته إلى مقر المجلة فى شارع عبد الحالى ثروت، وقد وقر فى ذهنه أنه ذاهب إلى مكان أليف جدا ربما كان «متدرة» دارهم فى القرية. فحيث يجلس رئيس التحرير عادة فى حجرة خاصة يقف على بابها حارس يمنع الزوار من ازعاجه الا بموعده سابق ورسى، لم يكن «يحيى حقى» يجلس الى مكتب بل ليعترف بحجرة خاصة، فمقر المجلة عبارة عن شقة صممت فى الأصل لتكون سكنا، بابها مفتوح على الدوام. يدخل الواحد منا إلى الصالة المربعة المحافلة ببعض مقاعد جلدية أعدت لاستقبال الزوار، فإذا «يحيى حقى» جالس فيها ويرفقه الدكتور «شكرى عباد» والشاعر

«الحسانى حسن عبد الله» وبعض الزوار من الكتاب والشعراء. ما على الواحد منا إلا أن يلقى السلام على الجالسين ويسلم باليد ثم يجلس معهم. يراهم يتكلمون فى مسائل أدبية وفنية، ويرى أنه من الممكن أن يشارك فى الحديث فيشارك، ويشعر «يحيى حقى» أنه صاحب البيت، فإذا هو يشجع الزائر الجديد على أن يعلن غرضه من الزيارة : هات مالديك. فإذا أنت تخرج مالديك من قصة أو قصيدة أو دراسة، ثم تقدمها ليحيى حقى. فإذا هو يلقى عليها نظرة سريعة ثم يعيدها إليك قائلا: حسن اقرا هالنا. لن تطول بك الدهشة، لأنك ستعرف بشكل ما أن الزوار الذين سيقوك الى هذه الجلسة قرأوا أعمالهم على الجالسين، فإذا أنت تقرأ، وإذا هم جميعا يستمعون فى شغف واهتمام مهما كان مستوى العمل الذى تقرأه. فما أن تنتهى من القراءة حتى يسند «يحيى حقى» خده على راحة يده المسككة بعرجاية العصا، ثم يرفع رأسه قائلا بعد برهة: «أيه رأيك يا حسانى؟»

ذلك أن الحسانى كان يتمتع بقدرة على قول رأيه بشكل مباشر، فيندفع معلنا رأيه فى العمل دون مواربة، فيشجع بذلك الجالسين على الإدلاء بأرائهم فى شجاعة، ومن رأى الى رأى يتأكد «يحيى حقى» أنك قد عرفت رأى الحقيقى فى عملك، وأنتك لم تعد فى حاجة إلى تأشيرة من رئيس التحرير، وأنتك يجب أن ترجع بعملك هذا لتعيد النظر فيه من جديد، كل ذلك دون أن يتطرق اليك احساس الحقد أو الغضب، بل تكون سعيدا لأن كل هؤلاء انشغلوا بما كتبت وناقشوه بكل هذه الجدية.

هذا إذا كان «يحيى حقى» لم يتحسس لنشر عملك لضعف مستواه الفنى. اما إذا

طول الشارع وعرضه، تتبعت من عينيه نظرة اندهاش طفولية دائمة اللمعان من حين إلى حين، سوف تجد بداخل هذا الرجل جميع أبناء السبيل، جميع الباعة السريعة والمضطهدين والشقيانين وبانعى الفجل والكرات والكشوى وبانعى الأمشاط والفلايات والأستك وكمسارية الثرام.

لاتفرنك سكناء فى مصر الجديدة وتحواله فى باريس واستانبول وعواصم الغرب، فان القعدة المفضلة عنده، والتي لا مثيل لسعرها عنده، هى القعدة تحت ظل صفصافة صغيرة أمام دكان فى حى الصليبية عند دحديرة مرشوشة أرضها بماء من زير صغير تحت الصفصافة أحببنا هذه الدحديرة من خلال وصفه لها وكنا نحب اليها ونسعيها دحديرة يحيى حقى. لم يعد لها وجود الآن ولكن وجودها وجود هذه الصفصافة كان يغرى المرء بالجلوس فإذا جلس احس بأنه فى حضن الأمان الكامل.

لاتفرنك ايضا هذه الثقافة العالية الرفيعة ولا هذه الرطانة التي تتدفق منه حين يتدمج فى نقاش مع بعض ذوى الجباه الشقافية العالية. فورا هذه الثقافة رجل بسيط كالأميين لا يزال يقف حائرا أمام هذا الكون الفاسمض يكاد «يحيى حقى» أن يصيح وهو سائر صيحة بانع العرقسوس: يا كريم. يكاد إذا تهيأ للذهاب إلى مشوار «دبلوماسى خطير أن يبدأ يومه قائلا: تكالنا واعتمادنا عليك يارب. يكاد وهو الذى يملك عقلا نيرا لامعا يخطط به لأعماله وأقواله تخطيطا دقيقا أن يقول فى النهاية مع ذلك: خليها على الله.

لاغرو فهو صاحب رواية «قنديل أم هاشم» ويظلمها الطبيب الشاب اسماعيل، الذى تعلم

حتى عملك بإعجابه فانه يدخر الإعجاب لحين الاستماع إلى آراء الآخرين غير أنه فى هذه المرة لا يطلب رأى «الحسانى» أول ما يطلب، انه لا يستنقر رأى الحسانى إلا اذا أحس بضعف العمل، أما إذا أحس بقوته فانه ينظر فى الجالسين قائلا: هيه ايه رأيكم؟ فيستكمل الدكتور شكرى، أو أحد الزوار، وفى النهاية يعلق «يحيى حقى» تعليقا مبتسرا ينهيه قائلا: على كل حال سيبها لنا برضه نفحصها تانى. ومعنى هذا أن عملك سوف ينشر بنسبة ثمانين فى المائة.

شكل إفرنجى ومضمون مصرى

«يحيى حقى» من جيل توفيق الحكيم، كانا معا تلميذين فى مدرسة واحدة أثناء الطفولة، واشتهر الحكيم شهرة عريضة واسعة فاقت كل أبناء جيله بل فاقت كل تصور. ولكن الأثر الذى تركه فينا «يحيى حقى» - نحن أديبا الستينات - كان أعظم مما تركه فينا أى أديب آخر.

السبب فى ذلك واضح وبسيط، ذلك هو المضمون المصرى الخالص الذى تنطوى عليه شخصية «يحيى حقى».

لا يفرنك شكله الأفرنجى الخالص، بالبذلة الأنيقة ورباط العنق والمنظار، فتحت هذا الزى سوف تجد جلبابا بلديا وطاقيية وربما لباسا بحجرو دكة بشراشيب.. لا يفرنك هذا المظهر الدبلوماسى الذى يوحي لك بأنه من عليقة القوم أبناء الأبراج العالية، فخلف هذا المظهر سوف تجد صعلوكا مصريا يعشق المشى على قدميه، يقرم بعد عريبات الفول المتناثرة فى



فى متفلوط بالصعيد الجوانى سنوات طويلة،
والذى عمل بالسلك الدبلوماسى سنوات أطول،
والذى رأى من منجزات العلم الأوربى والثقافة
الأوربية ما لم يره غيره من مثقفى جيله، لم
ينس جذوره الحقيقية أبداً، لم يتعال على تراثه
العربى، بل إنه استمد من الثقافة الأوربية
والعلم الأوربى مصابيح هادية يرى على ضوئها
تراثه وكيف يعاد بعشه إلى الوجود حيا
متجددا. وفى معظم كتابات «يحيى حقى»
تلهم غيرة شديدة على تراثنا القديم وعلى
مقومات شخصيتنا القومية.

• واحد من كبار الوصافين

ويحيى حقى كاتب متعدد المواهب، فهو
قاص وروائى من طراز فريد، وهو من كتاب
المقالة الصحفية المتميزة لا يشق له غبار، وهو
ناقد عظيم تناول أعمال أعلام القصة والرواية
والشعر فى مصر بالنقد والتقسيم، وهو
متحدث لبق يشنف الأذان، وهو إلى ذلك من
كبار الوصافين، ينطوى على قدر كبير جدا من
الشفافية والعمق، لا يتورع عن التحدث عن
جوانب نفسه الخفية بكل صراحة ووضوح،
وتبدو أتفه الأشياء فى نظرها موضوعا شديدا
العمق حين يتناولها هو بقلمه. لا غرو فهو
صاحب العبارة المشهورة : قدر الكاتب أن
يتعزى ليكنسى الآخرون.

قصص يحيى حقى ورواياته تضرب بجذورها
عميقة فى أرض المجتمع المصرى ووجدانه
الخصيب. وهو من رواد المدرسة الواقعية فى
القصة والرواية، ودون غيره حمل هموم القصة
وتاريخها ومستوى انتاجها فظل يكافح فى
سبيل احياها سنوات طويلة، وقدم كتابه

فى الخارج وعاد إلى بلاده مشبعها بالروح
العلمية الغربية أثارا على أسلوب أمته فى
التواكل والإغراق فى الجهل والخرافات، رأى
حبيبته القديمة مريضة العينين- وهو طبيب
عيون- ورأها مثل غيرها تزور ضريح أم
هاشم- السيد زينب- وتتكحل بزيت القنديل
المعلق فى الضريح، فتشور ثائرتة ويخرج عن
طوره ويندفع جريا كالمجنون يقتحم ضريح أم
هاشم ويحطم هذا القنديل وسط دهشة الناس
وفزعهم. مسكين هو، أى أنه بذلك قد حطم
هيكل الجهل والخرافة، ولما شرع فى اجراء
العملية الجراحية فى عين حبيبته مستخدما
المنهج العلمى الذى تعلمه فى الغرب،
ومستخدما كل الأساليب العقلية، إذا بعمله
يؤبى بالفشل، وتفقد حبيبته البصر تماما، وإذا
بعقله الأوربى الحديث ينهزم منكسرا، وإذا
بالموروثات الوجدانية توسوس فى عقله وتقنعه
بأن تحطيمه للقنديل كان جرما وجدانيا خطيرا،
وأن اللعنة قد حلت به تبعا لذلك، الى هذا فإن
عقله «المودرن» أدرك أن حبيبته «فاطمة»
نفسها لم تشف من مرضها لرفضها الوجدانى
لأسلوب العلاج المعتمد على العقل وحده دون
الوجدان. وهكذا تركها تقارس العلاج بالأسلوب
الذى درجت عليه والذي يؤكد فى نفسها
وجدان الجماعة وجوار ذلك أعاد هو العملية
من جديد فإذا هى تنجح ويعود البصر لفاطمة.

هذا هو «يحيى حقى» وهذه قناعته : إن
الأخذ بأسلوب الحياة العقلية المعاصرة يجب أن
يتم على أرض الوجدان الشرقى الأصيل، وإن
العلم وحده أو المنهج العلمى وحده غير قادر
بفردة على حل مشاكلنا وشفاء أمراضنا.

لهذا «فيحيى حقى» ابن حارة الميضاة فى
حى السيدة زينب، الذى عمل معاون للإدارة

هذا العالم من أول خطوة فاذا بنا في عالم فريد مشير له شخصياته وأبطاله ونجومه، وله علاقاته المتشابهة المتضاربة يرسمه لنا بدقة وظرف غير عادى.

ولقد عشق هذا العالم وأصبح من مدمنى ارتياده، وكانت غشوميته فى البداية قد أوقعت فى خطأ التصفيق اثرانها الجزء الأول من السفنوتية المزوقة. يقول: «فكأنما حلانى قد داس على جميع الأحذية وخيط كتفى كل الاكتاف: هش.. هشتنى أصوات كثيرة، يعنف وضيق، ونظر إلى جيرانى بتأفف ورتاء»

ثم يتجلى ظرفه الحقيقى حين يستطرد قائلا: «أشرق على الفهم بالمران وتعلت، ولم لا حتى الحمير بالمران تتعلم، ولكن من القريب وإن لم استقرب، وما يدعو إلى الخجل وإن لم أخجل، أننى كنت اذا دعوت بعض ضيوفى من أهل بلدى بمن ليس لهم سسابق خلطة بالكونشروتو- اما للاستعلاء عليهم، اما لأتنى لا أدرى ماذا أفعل بهم ان رفضت أن أدور بهم على الكباريهات فرضخوا الى كرها، فأراهم يقعون بدورهم فى المطلب الذى خاننى من قبل لا أخجل من أن اسكتهم بهش غنيب ينطق بالتأفف والرتاء كأننى أطمع أن يقولوا فى سرهم: ياله من ولد حريف».

ويقول تعليقا على انتهاء النصف الأول من الحفلة:

اذا قبلت شهادتى فانى أشهد لك أن النصف الأول من الحفلة يستنفد عادة قدرة أعصابى على الإستعداد لتلقى قبض الموسيقى وتتبعه بدون سرحان، هنا لأنى أذهب جادا غير هازل، متنبها غير غافل، فانى أخرج بعد النصف الأول فى ذروة من السعادة، ولكن كأنى خرقة مبللة. أنت تعرف ولا ريب هذا النوع من الحلق

الشهير الفذ «فجر القصة المصرية» الذى كشف فيه عن البداية الحقيقية لفن القصة المصرية القصيرة، كما كشف فيه عن رواده الأصليين الذين كنا نجهلهم تماما، أمثال عيسى وشحاته عبيد وأحمد خيرى سعيد. ثم حمل هموم التعبير القصصى وعمل على تطويره عند الشبان، فكتب لهم كتابه العظيم «أنشودة للبساطة» ناقش فيه كل قضايا التعبير القصصى ومشاكله ومستوياته.

من المدهش أنه فى حديث صحفى قريب له مع المخرج السينمائى حسين كمال اتهم نفسه بأنه ليس روائيا، وأن فن الرواية يقتضى مقومات ليست موجودة فى شخصه والواقع أن هذا نوع من التواضع الجم، فإن روايات يحيى حقى وقصصه تشهد بإمكانات فذة، وقد نجح فى أن يقدم لنا نوعا من الرواية غير مألوف بين روائيينا ونعنى به الرواية التى لا تقدم أحداثا درامية متشابهة من خلال شخصيات ومواقف، بقدر ماتقدم عالما معينا متكاملا له طقوسه وقوانينه ومقوماته الخاصة. مثل رواية «صح النوم» ورواية «خليها على الله» الذى يعتبره نوعا من المذكرات ونعتبره نحن نوعا من الرواية.

«ليحيى حقى» كتاب شائق اسمه «تعالى معى إلى الكونسير» يسك بتلايب القارئ فلا يتركه حتى يتمه من الغلاف إلى الغلاف رغم أنه يخلو من الأحداث التقليدية المثيرة.

ولقد يدهش يحيى حقى نفسه اذا علم أننا ندرج هذا الكتاب تحت باب الرواية نعم هو رواية بلا تردد. إذ أن الكاتب يقدم فيه عالما خاصا متكاملا، هو عالم الكونسير، أو الحفلات الموسيقية الغربية التى تحميمها الأوركسترا بقيادة المايسترو، نرى الكاتب الكبير يقتحم بنا

للذيذ. فإذا دق الجرس للنصف الثاني جررت قديمي - وكانت هي التي تجرني للنصف الأول - وجلست بليدس الذهن وإن تظاهرت بأنني ولد لا يشيع، لي نهم للفن الرفيع، ولا يهدأ لي شوق للتحليق في السماء. هذا لأن النصف الأول قد عمل بي أفاعيل عجيبة هي التي من أجلها ذهبت وهي التي ساعدتني عنها».

ويقول تعليقا على نصيحة تلقاها بعدم الجلوس في صالة الكونسير لصق الجانب الذي فيه الطبل والصاجات: «لم أستمع لهذه النصيحة أول الأمر لسببين: عز على وأنا معبود بين طراويس السلك الدبلوسي أن أتنازل من أجل خاطر الموسيقى عن مقامي.

وهو يجب أن يأخذ كل ذي حق حقه من الشهرة والدعاية، فإذا كان المايسترو هو الذي يحظى بكل شيء دون غيره من العازفين، فإن «يحيى حقي» يعلن غضبه قائلا: «لا أكتفك أنني نائر على هذا الإغفال. أحب أن يعترف لكل صاحب فضل بفضله، حتى لا أكاد أطالب بأن يذكر في ترخيص العريجي الكارو اسم الحمار».

ويصف عازف الكونترباس قائلا: «الشيخ البدين الأصلع: إنني أرى صلته وكرشه بوضوح لأنه يعرف وهو واقف، أتخيله ينصرف من فوره بعد انتهاء الحفلة فيقصد داره ويصعد أربعة أو خمسة أدوار ليجلس إلى مائدة العشاء مع زوجته وزرية عيال، ويدس القوطة في رقبة القميص وينحن بقمه على طبق المكونة حتى يكاد يلمسه، وقبل أن ينام تضع له زوجته لزقة على ظهره».

وإذا تركنا عالم الأدب والكتابة القصصية والروائية والنقدية فوجئنا بأن «ليحيى حقي» أكبر دور في ترسيخ نهضة الفنون الشعبية،

حيث كان مديرا لمصلحة الفنون وقال «فتحى رضوان» وزير الإرشاد أيامها: بعد أسبوع من تقسيم مأسأة عششاشا تكريما للرئيس «تيتو» ضيف الرئيس جمال عبد الناصر ودون أن يعقب المأدية حفلة يقدم فيها شيئا من الفنون فوق مسرح القصر.

وكانت هذه الكلمة سببا في أن يعكف «يحيى حقي» على استخراج شيء من باطن التربة المصرية الأصيلة، وكانت الحفلة نواة لإنشاء فرقة رضا للرقص الشعبي. وليحيى حقي كتاب صغير بعنوان «باليل يا عين» سهرية مع الفن الشعبي» يروي فيه قصة نشأة هذه الفرقة وجهود زكريا الحجاوي في اكتشاف المواهب من أرض مصر.

من النوادر الطريفة التي يحكيها يحيى حقي في أحد كتبه أنه كتب مقالا ذات يوم عن أحد مؤلفي الأغاني الشعبية المشهورين، قرطه فيه تقريرًا لم يكن مؤلف الأغاني ينتظره، ولم يكن يعلم أن هذا المؤلف يمر بحنة صحية وضائقة مالية، لكنه فوجئ وهو جالس في بيته بهذا المؤلف يطرق عليه الباب ويطلب محادثته، فاذن له بالطبع، وبعد أن حدثه المؤلف عن بعض مشاكله الفنية والصحية نهض «يحيى حقي» قائلا: «أنا نازل البلد لمحج تنزل معايا». ولم يكن يريد نزول البلد حقا لكنه فعل ذلك من قبيل الاحساس بأنه يريد أن ينقل المؤلف إلى وسط البلد في التاكسي على نفقته الخاصة دون أن يجرح كبريا. ورحب المؤلف بالطبع، واستدعى «يحيى حقي» عربة تاكسي وركبها معا وظلت تسير بهما حتى وصلت إلى منزل المؤلف، فاستأذن وانصرف، وبعددها بقليل نزل «يحيى حقي» من التاكسي، ودفع له أجرته الباهظة، ثم ذهب

الحقيقة تحسم المواجهة

تظل كتب الرائد العملاق «يحيى حقى» تجسيدا عظيما شديد الشراء لمعنى شرف الكلمة.

وان أردت نموذجاً مجسدا لما تقرأه وتسمعه عن شرف الكلمة وقديسية الحرف ويقظة الضمير، فاقرأ كتب «يحيى حقى».. واننى لأقرأ كتبه فتتناهى حالة من الورع والصفاء والإستنارة كأننى أقرأ فى الكتب السماوية. لأعجب فالصلة بينهما قائمة فى وشائج لا حصر لها.

وأشعر لدى قراءة «يحيى حقى» أن أسلوبى يتحسن من تلقاء نفسه، ليس فى الكتابة فحسب، بل فى الحديث العادى وفى تناول الأفكار والحياة كذلك أشعر على الدوام اننى أعيش فى فيضه، وأقضى لو توفر لى شيء.. ولو ضئيل من عقليته.. من رفته.. من ثقافته.. من عمق بصيرته.. من نفاذ نظرت.. من حسن إحاطته.. من شموليته.

كل كتاب من كتب يحيى حقى مهما صغر حجمه وقلت صفحاته، يعتبر سفراً من الأسفار يبقى خالداً أبداً الدهر. فمهما كانت أفكاره وقضاياها معاصرة بنت ساعتهما فإنها فى المقابل تجبى ضاربة فى أعماق الزمن والوجدان كأنها طالعة من بطن التراث لاوأفة عليه.

وهذه فى الواقع هى موهبة يحيى حقى، الفذة، وهى قدرته الحارقة التى لا يباريه فيها أحد من أبناء جيله، إن ثقله للثقافة العربية واستيعابه لثقافتها بشقيه المدون والشفاهى، يجعل من كتابته لساناً عربياً مصرياً خالصاً،

ينطق عن الثنيل والأهرامات، والمعابد والمساجد، والقباب والمشربيات، وعربيات الكشوى والقول، والنوارج والمحارث وروث البهائم والأشجار، ونداء الباعة والمجاذيب والدرأوش، والأضرحة وأولياء الله، والأمثال والحكم والأقوال المأثورة والأغنيات الفولكلورية والمواويل، والرقى والتعاويذ، فضلاً عن المخطوطات النظرية، الأدبية والعملية، ومجاهدات المتصوفة ورياضاتهم النفسية كل ذلك متمثل فى كتابة «يحيى حقى»..

هذه المواجهة المروعة التى بدأت من أول احتكاك لنا بها منذ الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت، لايزال «يحقى حقى» يحمل همومها حتى اليوم. وربما كان على رأس قلة من المفكرين العرب لايزال يعتقد أن المواجهة لم ولن تنتهى لصالح الحضارة الغربية، ورغم أن نسبة كبيرة من مثقفينا باتت تعتقد أن القضية باتت محسومة لصالح الثقافة الغربية المدعومة بالعلم والتكنولوجيا.

يعتقد «يحيى حقى» أن القضية لم تحسم بعد، وإن الثقافة العربية يمكن أن تسترد تفوقها إذا وقفنا نحن على الأسباب التى قدمتهم وأخرتنا، وإذا تغلبنا عليها.

وقضية المواجهة بين الحضارة العربية والحضارة الغربية قد شغلت جيل يحيى حقى مثملاً شغلت جيل «رفاعة الطهطاوى» وجيل «محمد عبده» وغيرهما. ففى جيل يحيى حقى نرى أن طه حسين وتوفيق الحكيم وهيكىل ويحيى حقى قد عبروا عن هذه المواجهة كل بطريقته الخاصة.

فطه حسين قدم هذه المواجهة فى رائعته الأدبية قصة (أديب). وتوفيق الحكيم قدمها فى رائعته (عصفور من الشرق) وتابعها فى

كتايبه (زهرة العمر) و(سجن العمر). وأما هيكل فقد قدم جانباً منها فى بعض أعماله وإن كان هذا الجانب مجرد انعكاس للثقافة الغربية التى احتك بها كبيراً ناضجاً، على ثقافته العربية التى كونته طفلاً وصبياً وشاباً يافعاً، وكان عنصر المواجهة فى أعماله ضئيلاً. وأما «يحيى حقى» فإنه قد حمل هم هذه المواجهة بأقصى قدر من الحرارة والحماس والشعور بالمسئولية الجسيمة.

يتجلى ذلك فى رائعته الأدبية قصة (قنديل أم هاشم)، ويتوزع على الكثير من كتاباته ذات الطابع الثقافى المحض، ثم يتلور تماماً ويعطى القضية حقها من النضج والتأمل والمقابلة، وفى كتابه (حقيبة فى يد مسافر)، ذلك الكتاب الضخم العظيم، الذى صرف فى حياتنا مرور الكرام دون أن نتوقف عنده لتتعلم دروساً عميقة. فإنه كتاب جدير بأن يهز وجداننا حقاً وأن يفتح أعيننا على كثير من القضايا الخبوية والأسئلة الجوهرية التى تفيدنا لاشك افادة خطيرة فى الإجابة عن ذلك السؤال الذى ورثته أجيالنا حول حضارة الرجل الأبيض: ما سر تفوقهم وتأخرنا؟

إن تناول يحيى حقى للقضية فى هذا الكتاب يتجاوز مراحل الانبهار والشعور بالانسحاق أمام حضارة الغرب المعاصرة، ويصل إلى مستوى المواجهة الحقيقية بكل ما تحمله كلمة المواجهة من معان، حتى لتدخل حضارتنا العربية- من خلاله- مع الحضارة الغربية فى علاقة جدلية عميقة تتضح على شطآنها الأفكار والموروثات والنتائج الإيجابية الحاسمة. وقد توفرت لهذا الكتاب عناصر كثيرة تجعله من أهم كتب يحيى حقى بل تجعله من أهم كتبنا المعاصرة على الإطلاق، فلقد كتبه يحيى

حقى بعد زيارة أخيرة لفرنسا وهو فى أعلى مراحل نضجه وثقافته وخبرته بالحياة والثقافة والتراث والوجدان العربى، وحقائق العصر، ولأنه قد كنيه للنشر كمقتطفات منفصلة فى إحدى الجرائد السيارة فقد رأى فى تناوله أن يفهمه- ويستوعب أفكاره- قارئ «الجهنم»، ولهذا تمكن الكاتب العملاق صاحب التراث الهائل من أن يعبر عن أضخم الأفكار والمعانى بعبارات غاية فى البساطة والعق والشمول، ذات طابع أدبى صرف، ملهى بالمعلومات المثيرة والمشاعر الدافقة والأنس البهيج- وقد جمعه ونشره فى سلسلة كتاب اليوم عام ١٩٦٩، وقد كان لى شرف التحريض على- ثم التدبير..ل- إذاعته فى حلقات معدة أعداداً إذاعياً سلساً فى إذاعة الشرق الأوسط إبان صدوره.

وهو يبدأ فى كتابه الشائق العذب، بالمواجهة بين صورتين بسيطتين معبرتين خير تمثيل وأدق وأشملة عن الفارق الفاجع بين ما وصل إليه الرجل الأبيض من حضارة مزهرة، وما وصلنا إليه نحن من تخلف مزر، الصورة الأولى لفئة مصرية فى شركة الطيران المصرى قطعت له تذكرة الإياب من فرنسا ونسيت تذكرة الذهاب. والصورة الثانية لفئة باريسية فى شركة الطيران هناك اكتشفت الغلظة وعالجتها فيما لا يزيد على دقائق معدودة، إذ تمكنت من الحصول على كمب التذكرة من أرشيف الشركة. وقد كان من الممكن أن يتعرض لمشاعب جمّة وخطيرة بسبب إهمال الموظفة المصرية، لولا ذكاء وفطنة الموظفة الباريسية المجادة.

ثم تتوالى الصور من هنا وهناك لتواجه بعضها بعضاً فى حوارية درامية تتولد عنها

الأفكار والتناقضات والمقومات الدافعة. وفي كل مرة تتواجه فيها الصور وتتقابل نضع أيدينا على طوبة من أس البلاء والخيبة التي منيت بها الأمة العربية في آخر الزمن.

فمن زيارته لمتحف الإنسان يقول: «وقد حز في نفسي أن المتحف ساوى بين القسم الخاص بمصر وبقية الأقسام، وليس هذا بعدل. كنت أطمح أن يكون لنا قسم أكبر، بل أن يكون لنا نصف المتحف كله. أليست مصر أول من بنى بالطوب والحجارة أطواداً الانزلال تقهر الزمن- في سقارة والجيزة، وأول من برع في الهندسة والفلك والطب، وأول من أخضع نهراً لنظام رى دقيق، بل هي أول من عرف ديانة التوحيد، وأول بلد أشرق فيه معنى الضمير والوازع الخلقى.. الخ». فهو رغم انبهاره بالمتحف وبالعقلية التي نظمته وأقامته، لم ينس أنه ينحدر من أصلا ب حضارية أهد عمقا وأصالة.

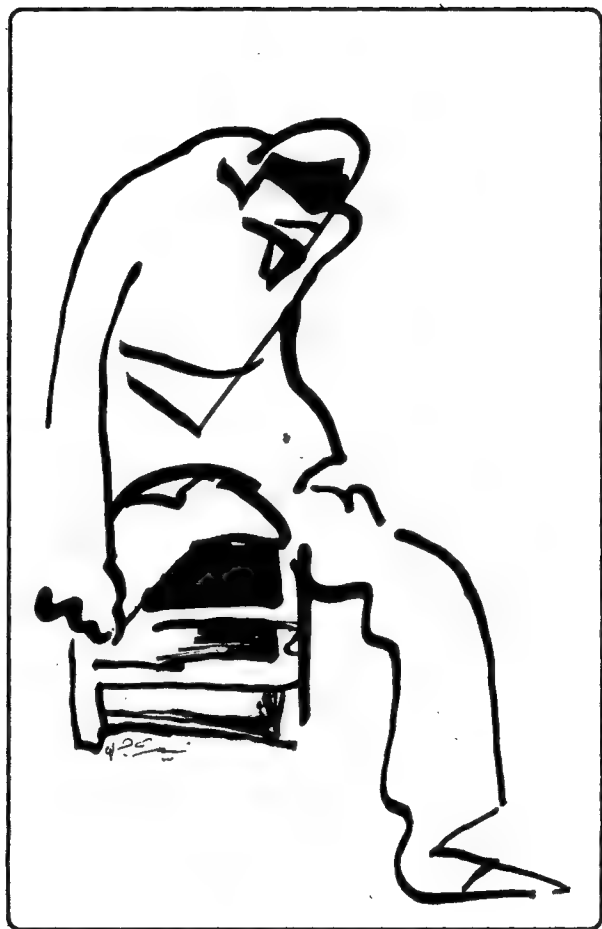
دفاع عن المطبخ المصري

وتجري المواجهات والمقابلات حول كل شيء حتى بين المطبخ المصري والمطبخ الأوربي، وأنواع الأكلات، نعم و«حديث البطون» يحتل فصلا كاملا في هذه الرحلة، لا لأنه حديث حميم لدى كل العائدين من السفر، ولأنه محور مهم للدعاية والإعلان من كل الشركات والهيئات السياحية. يقول أن التهمة الكبرى الموجهة إلى المطبخ المصري: «أنه مفتقر إلى طابع ذاتي يميز له بين قسراته، فإذا أردنا التعريف به لا يتبادر إلى الذهن إلا القبول المدمس للمقصور والهامية والملوخية للغدا.. تأثره بالمطبخ التركي والشامي انحصر في المحشى والبوريك وأنواع قليلة من الحلوى»،

واننا الآن نعيش في عصر الكشوى.. ونستطيع أن نقول رغم النفوذ الأجنبي طويل الأمد أن المطبخ المصري لم يتأثر أقل تأثر بالمطبخ الأوربي. اللهم إذا استثنينا المكرونة وهي في نهاية الأمر ليست إلا قبة وضعت على رأس الشعيرة أو الحمصية.. فالمطبخ المصري أساسه تخديع مخروط البصل في المسلى.. مفخرة هذا المطبخ وسبته في أن واحد.. ويتحدث كاتبنا العملاق عن أنواع المأكولات والملبوسات والسلع السائدة في فرنسا إبان زيارته الأخيرة لها، ويتوقف بالتحليل عند الظواهر الفارقة كظاهرة تكدم البضائع وتضخم النزعات الإستهلاكية وزحف العمران على خصوصية الريف حتى ليكاد الريف يحى من الوجود. ولا يكاد الكاتب يجد صورة من هذه الصور إلا وتسعفه البديهة بصورة مقابلة لها من حياتنا، يرينا على ضوئها ما ينبغي أن نراه ونفهمه.

وعن وفرة السلع غير الجوهرية وجنون الرغبة في الشراء المصعوبة بجنون الخوف من المستقبل والقوى الفاضلة المجهولة التي تتحكم فيه يقول: «ولكنني بعد ذلك وأنا أهبط وراء الأسباب أحسست أن السبب الأشد عمقا، والذي يمكن الناء، انما هو فقد الإيمان، والكف عن التطلع إلى رضا الراب للانصراف إلى ارضا مطالب هذه الدنيا، انه غلبة المادة على الروح، لاعجب إذن من الشعور بالخوف اذا فقد الإنسان روحه، لذلك كان الاعتقاد السائد أن الاضطرابات الأخيرة في فرنسا لم تكن تتم عن قلق اقتصادي، بل عن قلق روحي».

ثم يأتي دور الأسئلة، وتبدأ بالأسئلة حول هذه الأهمية الثقافية لفرنسا، التي ترشعها بدون منازع لأن تكون حاضرة العالم وعاصمته



الدم الذي يجري في عروقي، من الجيل الذي حضر حملة نابليون فاصطدم لأول مرة بالحضارة الغربية. أما الجيل الذي حضر الصدام مع الصليبيين فقد تردى في هوة الماضي فختفت في قلوبنا دلالة تميزه ووقعها علينا وكان ينبغى ألا ننساها. ثم من جيل «رفاعة الطهطاوي» بعد أن عاد من فرنسا، ثم من جيل الشيخ محمد عبده هو وحرر العروة الوثقى في باريس، هذه الأجيال التي اكتوت بنار هذه الأسئلة، لم تنطفئ في الأجيال التالية من رجال الفكر والسياسة، ولكنها خمدت، ثم بردت حتى كدنا ننساها الآن، مع أنها جديرة أشد الجدارة بأن تستثار كل يوم إلى أن تهتدى إلى جواب».

أما الإجابات فتبلغ ذروتها القصوى في رؤية فكرية دقيقة يجدها في طلب الاعتدال- في الرؤية والفهم والحكم- بين تيارين عنيفين شديدين يتحرق بينهما: «التيار الأول يؤكد لي ببراين كثيرة أن هذا الجنس الأبيض فاق ببقية الأجناس وضرب الرقم القياسي في شهوته للفتك ببقية الأجناس وإبادتها. انظر ما فعله بجنس الهنود الحمر، نزل أرضه وكان يستطيع أن يعيش بجانبه ولكنه أبى إلا أن يبيده، حرق القرى بمن فيها من أطفال ونساء وشيوخ، ونشر بينهم جراثيم الجدري، أغرامهم بالخمر ليهد حيلهم لأنهم شربوا كالعبط القشم، هو ذا اليوم يخجل من اجترار هذه الذكريات المخزية فيعرضها بالخاص في أفلام عديدة، ويشيد ببطلاته، لعصر كأي شيء يتعلمه منها الصبيان والشباب الاتمجد شهوة القتل والفتك التي تبلغ حدادة الجنس- وضرب هذا الجنس الأبيض الرقم القياسي أيضا في القسوة والتجرد من الرحمة، انظر إلى تجارته في

الشفافية الأولى، التي تنطلق منها الأفكار والكوار والموضات. ولكن الإجابة عن هذه التساؤلات تتولد عنها تساؤلات جديدة. يقول: «ومن حسن حظ فرنسا أن أتاح لها تاريخها أن تكون فيها أشد ثورة لدك الظلم والمناداة بالحرية والإخاء والمساواة- ولو أن تاريخ هذه الثورة لا يزال في اعتقادي يخفي أسراراً عديدة- خط الاعتدال، الاتزان الروحي والعقلي، الفهم العميق للإنسان، الحذب على ضميره، المناذاة بالتسامح، كراهية الزيف والتناق- هذا الخط المستد من موليير وجد حذبه من بعد في يد فولتير، وصل إلى جيلنا بفضل رينان ورومان رولاند وأناطول فرانس، ومع ذلك فإنها هي وبقية شعوب البيض لم تستبشع الاستعمار بكل جرائمه وقسوته وتجرده من الإنسانية، هي بالأخص من بين الشعوب البيض وضعت الشعوب المظلومة في سائر حرج، كيف تقتضيها كرامتها أن ترفض الرذائل وتثور عليها دون أن تغنى عن الفضائل- دون أن ينقطع لها سؤال- وهذا هو النوع الثاني من أسئلتي، ما السر في تفوق الجنس الأبيض على بقية الأجناس؟». وتبلغ الأسئلة ذروتها في هذه الصيغة.. كان لا مفر من أن ينتهي مطاف الرحلة ومطاف هذه الفصول إلى إثارة أسئلة تتراد كل من سافر إلى أوروبا وشاهد عن قرب أهلها- قصة الجنس الأبيض، وإن كان في قلب هذا المسافر ذرة من حب الوطن والأثفة له، والأرق له. أي شيء هو هذا الجنس الأبيض؟ وأي شيء هي حضارته، على أي شيء أسسها وأعلى من بنائها، لماذا يحتكرها الآن.. ما سر تفوقه علينا.. أين يكمن فيه الفضل، وأين يكمن فينا العيب.. وهل نستطيع أن نلحقه.. ثم نماشيه، وكيف؟ أسئلة ورثتها ارثي

الرقيق من افريقية إلى أمريكا، يقشعر بدنى كلما قرأت وصف السفن التي كانت تنقل هذا الرقيق، الكائن البشرى أصعب كوما من اللحم، يدنق ويكدس في قيعان هذه السفن، لا تسل عن عذابه في الظلام، عن اختناق، عن أمراضه، يزعم الجنس الأبيض اليوم أنه اعتق هذا الرقيق ثم هو يبقيه منهوذا محتقرا. الرق الصراح خير من هذا الرق المقتنع».

ولكن الكاتب الكبير لا يقبل الانسياق «العميان» وراء هذا التيار، خاصة أن كل هذه الصفات وأشتع منها يشترك فيها الجنس الأبيض مع الجنس الأصفر مع الجنس الأسود، فليُنظر إذن في التيار الثاني. انه التيار الذي يمثل واقعنا الفعلي، وما تنطوي عليه حياتنا من كسل وتناق وتبلد نتيجة لانفصال الحركة الثقافية والعلمية عن جموع الشعب العاملة، ويتمثل هذا في صورة القرن الذي كان يديره رجل أجنبي في بلادنا ينتسب إلى الجنس الأبيض وإن كان لا ينتمي إلى دول متحضرة ومع ذلك كانت الثقافة ديدنه والضمير رائده، فلما آلت إدارة القرن إلى المصريين حل به الوسخ والإهمال والتسبب: «أرجوك أيها القارىء العزيز ألا تسخر منى أنت أيضا، إذا اعترفت لك اننى ما دخلت فرنا أو مطعما للفقول الملدس حديث العهد بالإنتقال من يد يونانى أو يوغسلافى إلى يد مصرى، الا وامتلأ قلبى بالغبطة والسرور، وحمدت المولى على أن مصادر الرزق تعود كلها للشعب، ولعل هذا الفرح هو الذى يجعلنى أخرج عن طبيعتى وأقوم نفسى على مالكة الجديد، مصرى هو، مثلى مثله، فانتحى به وأقول له همسا: «صن حق هذه النعمة، بالله عليك بيض وجهنا، حافظ على الدكان كما تسلمته، هذا هو

عشمتنا فيك، أقول لك أيها القارىء العزيز لا تسخر أنت أيضا منى، فان جزائى من هذا الإلحاق النفسى كل مرة نظرة سخرية واستهزاء من صاحب الدكان، لعله يقول فى مره، من هذا المتشغف، هل هو هارب من مستشفى المجانين».

لا تملك الا أن تجد أنفستنا وجهها لوجه أمام سؤلين يلحان علينا، أحدهما ينبع من الآخر، السؤال الأول: متى ولماذا تضععت الحضارة العربية؟ والثانى: ماذا نصنع الآن فى مواجهة هذه الحضارة الغربية؟ كيف نحكم عليها باعتدال ليس فيه انسحاق أمام فضائلها ولا استعلاء بسبب نقائصها.

هكذا يسأل الكاتب الكبير، ويجب قائلا: «غزو أوروبا الاستعماري لبلاد الشرق العربى أريد له ألا يتخذ فحسب صورة انتصار جيوش على جيوش فى معارك حربية بل أيضا- وهذا هو الأهم- صورة انتصار- أو قل- أجهاز حضارة على حضارة تؤمن الأولى بسبب توالى نجاح انجازاتها أنها القمة الأخيرة التى سار إليها التطور الإنسانى، فهى من ثم نافعة، صادقة، راقية، مستقبلية. يقينها مستمد من مصباح العلم وتحرر العقل، فهى مجلبة للثراء والسعادة. وتوصف الثانية بأنها حضارة عاجزة، متخلفة. يقينها مستمد من الغيبىات، فهى مجلبة للفقر المادى والعقل، كان لا بد من دعم نهب بلاد الحضارة الغربية لمجتمعات بلاد الشرق العربى بمبرر أخلاقى، فيما يزعم. فهذه كلمة الاستعمار ذاتها تفيد أن القصد من الغزو العسكرى هو تعمير البلاد المهزومة بنقلها من الظلام إلى النور. وكان من الواجب علينا أن نستبدل بكلمة الإستعمار كلمة الإستخراب لتتنطبق على المعنى الذى ينبغى لنا أن نفهمه

الطريق كان الرد على التهم فرادى، لا الوصول سريعا إلى نظرة فلسفية شاملة متطورة تعطي لهذه الحضارة تفسيراتها الصادقة عبر الجزئيات والتفاصيل للوصول إلى الصميم، والسبب هو تلكؤ أو خوف أبناء هذه الحضارة من فتح باب الجهاد، إذ كان لابد لهذه النظرية أن تنبع أساساً من الفكر الدينى ان أريد لها أن تكون ذات أثر وقادرة على التوجيه ولم الشمل تحت راية واحدة، ولو حدث هذا لكانت هذه الحضارة وقد وجدت لها- من جديد- محركها الدينا ميكى الرئيسى وهو الجهاد فى سبيل نشر مبادئه. هذه الحضارة، فالدين الإسلامى دين ديناميكى إذا بطل الجهاد تراخت الروابط والعلاقات بين فضائله وانحدرت، قل أنها تنسى حتى يظن بها أنها انقضت. والطريق الثانى هو مواجهة الهجوم بمثله، أى السعى للازراء بالحضارة الغربية وكشف عوراتها، ولأن الهجوم علينا كان فيه غلو شديد فقد غالبنا نحن أيضا فى هجومنا ضده، واختلطت فى أذهاننا بعض الحقائق ببعض الأوهام- أوهام ارتفعت مع الزمن إلى مرتبة اليقين».

وهكذا يتمكن هذا الرائد العملاق من تلخيص هذه القضية الكبيرة الضخمة، وتقريبها إلى الأذهان البسيطة وإلى ذهن القارىء العادى، ببلاغة ونصاعة بيان لاحت لهما. فمتى يقرر هذا الكتاب على المدارس؟ بل إلى متى يظل أربابنا الصالحين الأفاضل بعيدين عن تلاميذنا وطلابنا؟ ياوزير التعليم.

لها، ولكننا لم نفعل، اكتشفنا بأن كلمة الاستعمار أصبحت من المصطلحات التى تنفصل دلالتها عن اللغة، فهذه الكلمة التى تنم- لغة- عن الخير صارت تتم اصطلاحا على الشر».

ويقول: «المصيبة ان هذا المبرر الأخلاقى الذى اخترعه- غشاو خداعا- رجال السياسة فى خدمة أصحاب رؤوس الأموال- فى أوروبا- من أجل نهب ثروات بلادنا- قد بيع منهم لشعوبهم وروج له بينها فاشترته هذه الشعوب فى غفلة منها، باعتبار انه بضاعة سليمة، ودخل هذا المبرر الأخلاقى الزائف إلى جميع المعتقدات الراسخة عند هذه الشعوب. أصبحت جدارة حضارتها بالإجهاز على حضارتنا من القضايا المفروغ منها، المسلم بها، الحقيقة الأم التى تتفرع منها بقية الأحكام فى جميع المجالات».

ويستعرض الكاتب الكبير جهود أهل الحضارة الغربية فى الإزراء بحضارتنا وزرع الشك فيها فى نفوس أبنائها، ثم يقول: «وهكذا استيقظنا- هنا- على المواجهة بين الحضارتين- أو قل على الصدام بينهما وقت الحملة الفرنسية على مصر... ودع عنك أيام الصليبيين، وجدنا أنفسنا فى قصص الإتهام. لا عجب فى محاولتنا لطلب البراءة أن سرنا فى طريقين: الأول هو الدفاع عن النفس، بالعمل على ابراز دعائم الأصالة والشرف فى حضارتنا والدور الكبير الذى اضطلعت به للإرتقاء بالإنسان وتحريره والمناذاة بالأخوة بين البشر، بالتكافل الاجتماعى. ولكن هنا الأول فى هذا

عاشق الكلمات

أما صاحب الإعداد زميلنا فؤاد دؤارة، فإن دوره الموجز فى كلمة «إعداد» هو أكبر من الدلالة المباشرة لهذه الكلمة، لأنه أيضا دور العاشق للكلمة التى أضنته لاريب فى البحث عنها، والعاشق للأدب حتى انه يريد له تاريخا مكتملا، والعاشق لأدب يحيى حتى فى وقت لم يعد العشق فيه يقترن بالكلمة، مهما كان صاحب هذه الكلمة.

هذا الكتاب هو مجموعة من التعليقات الساخنة على مقالات أو محاضرات أو مؤلفات أو معاجم. ولكنها «تعليقات» من حيث الشكل، فالموضوع دائما اكبر من التعليق، ذلك أن يحيى حتى يستخرج من اللغة وقضاياها أفكارا غنية حول المجتمع والحضارة والفكر والثقافة عموما.

ولتكن القضية اللغوية الأولى فى كتاب يحيى حتى هى القضية التقليدية الخاصة بالعامية والفصحى فاسمعه يقول «ولنتكلم أو أولاعن الإرهاب، فأنصار الفصحى يرهبون

من حق وزير التعليم، إذا أراد، أن يقرر تدريس هذا الكتاب على طلاب المرحلة الثانوية بمختلف فروعها وأنواعها ومستوياتها. عنوان الكتاب «عاشق الكلمة» من تأليف يحيى حتى وإعداد فؤاد دؤارة. ما المقصود بالتأليف هنا؟ الكتاب معايشة شبه يومية لقضايا اللغة العربية ومشكلاتها وتجلياتها ومآزقها وعصور نهضتها وتخلفها، معايشة حارة لا يتوقف خلالها الحوار بين يحيى حتى والحرف والكلمة والفقرة ومعانى الألفاظ ودلالة الاصوات وخبايا الفروق بين القول والكلام وبين الفكر واللسان وبين الصراط اللغوى المستقيم واكتشاف الطريق المجهول. هذا هو المقصود بالتأليف حيث كتب يحيى حتى وتجاوز مئات المرات مع الكتب والبشر فى مجلات وصحف عديدة يغلب عليها الانزواء أو التواضع. وهذه إحدى خصال الرجل الذى لم تبهره الأضواء يوما فكان يختار المناهج المنطوية على نفسها إن جاز التعبير، بالرغم من أن أية صحيفة كبرى كانت ستشرف بقلمه.

مضمرًا في الموقف- مثلاً- من شعر العامية المصرية. ويدلّ من الانتباه الشديد الى استباحة اللغة العربية في أسماء المحال التجارية الانتحاحية ولاقتات الأترحيب بالرسميين وغيرهم (وليت محافظ القاهرة يولى هذه الاستباحة ما تستحقه من تحريم عقوبات) بدلا من ذلك فما زال الخطر السرى غير المكتوب قائما ضد نشر الاشعار العامية. ولذلك يفترض البعض ان صلاح جاهين أو فزّاد حداد لم ينجب. أو يفترض آخرون أن شعراء العامية قد تحولوا الى الرزق الحلال في تصنيع الاغاني للاذاعة والتليفزيون. وليس هذا صحيحاً، فما زال شعر العامية المصرية خصصاً يلد أجيالا بعد اجيال، ولكن أصحابه من الشباب الموهوب لا يجدون المنابر المحرمة عليهم سرا، وهناك اساتذة كبار يشرفون على هذه المنابر المقررة والمسموعة والمريئة ويؤمنون في قرارة نفوسهم بجودة الاشعار العامية، ولكنهم للأسف يعتذرون عن نشرها في زمن أقل تزمنا في تسييس المشكلة اللغوية.

هذه المرأة من جانب يحيى حقى لا تعنى أكثر من أنه ضد الارهاب السياسى في المعارك الادبية، ولكن الرجل ليس من «انصار» احد الفريقين. ذلك أن حماسه الاكبر مُنْصَبَّ على اللغة، أيا كانت، ومن هنا فهو يعترض على مقال لوكى نجيب محمود كتبه في العربى» الكويتية (شهر مارس عام ١٩٧٠) وقد جاء في هذا المقال ان اللغة العربية في التراث الادبى وكما لا تزال تستخدم عند كثيرين ممن يظنون انهم يكتبون أدبا توشك أن لا تنتمى لدنيا الناس ولا تكاد ترى علاقة بينها وبين مجرى الحياة العملية وأن لغة الصحافة اقترت من العامية فتنجحت، بينما الفصحى ظلت لغة

خصوصهم بإنذارهم أنهم باستخدامهم للعامية سيقضون على القومية، ويفكّون رباط الأمم العربية ويعتقون أغراض الاعداء ومؤامراتهم، فهم خصوم الوطن، خصوم القومية، بل لعلمهم لا يستنكفون من اتهامهم في نهاية الامر بأنهم خصوم للدين أيضا. هذا مع أن ميدان المعركة ضيق جدا لا يستدعى استحضار مثل هذه القنابل الذرية». يجب ألا ننسى أن صاحب هذا الكلام لا يكتب العامية إلا في حوار بعض قصصه، ولكن شجاعة المعرفة هنا أنه لم يجد ضيما على الآخرين من الكتابة بها، وأن الامر على هذا النحو لا يدخل في عداد المؤامرات إن اعمالا «عامية» كتبها للمسرح نعمان عاشور ويوسف ادريس ومحمود دياب والفريد فرج وسعد الدين وهبه ولطفى الخولى ورشاد رشدى، وأعمالا أخرى كتبها شعراً عبد الله التديم ويبرم التونسى وفزّاد حداد وصلاح جاهين، من المستحيل أن تُنسب الى «التأمر» على العروية، ومن المستحيل كذلك أن تنسب السينما المصرية وبعض الاعمال الإذاعية والتليفزيونية الهامة الى هذا التأمر. ولست أحب أن أذكر الأمثلة العديدة على من يكتبون في الفصحى أسوأ ما يمكن أن يقال بحق الثقافة العربية والحضارة العربية، لأن المسألة في خاتمة المطاف- كما يجب يحيى حقى أن يقول- ليست مسألة اللغة بعد ذاتها، وإنما «الفكر» الذى يقتصرن بها. لقد كتب يحيى حقى ذلك المقال «الارهاب ممنوع والزعل مرفوع» عام ١٩٦٢ أى في ذروة الازدهار للدعوة العربية، ولكنه كان شجاعا حين طلب ان يرفع الحكام أيديهم السياسية عن اللغة.

أقول ذلك لأنه بعد أكثر من ربع قرن على مقال يحيى حقى الشجاع ما زال الارهاب

التجريد البعيد عن واقع الناس، وقد رأى الدكتور زكي في مقاله ذلك أن هناك شرطين لتطوير اللغة: أن تحافظ على عمقيتها وأن تكون أداة للتواصل لا وسيلة لترنم المترنمين. وقد علّق يحيى حقي على هذه الأفكار بأنها بلغت من التعميم حد الخطأ. وقال عن صاحبها أنه «لو أقتصرت على التنديد والاستهانة بهذه اللغة في عصور التخلف لما توهم القارئ أن العربي الجاهلي إذا دخل السوق انعقد لسانه لأن لغته بعيدة عن التواصل، ولم يحدث لي من قبل أن قرأت رأياً بأن التحول إلى العامية كان لعجز الفصحى عن التواصل، إنما نشأت للتخفف من قيود النحو... كان ينبغي له تحديده (أي التراث الأدبي) بالنشر الأدبي، وتحديدته للنثر الأدبي في عصور التخلف».

ولا يجوز في رأي يحيى حقي أن تقتصر في توصيف اللغة بالنفع المباشر أي التعبير عن الواقع المحسوس «إذن وداعاً للفلسفة وعلم الجمال وعلم الكلام وكل الأبحاث التي تنبع من الفكر المجرد، وحتى اللغة العامية التي يشيد بها الدكتور زكي قد عبرت أيضاً حين أرادت عن الأفكار الفلسفية المجردة كما نراها في رباعيات صلاح جاهين». هكذا لا يتخذ يحيى حقي موقفاً، ولو محايداً، من قضية اللغة وإنما هو يدرس ويحلل كناقذ ومبدع ظواهر الفكر والحياة وقد جسدها اللغة، حتى وهو يتابع جهود محمود تيمور في موسرعتة «الفاظ الحضارة» أو مجمع اللغة العربية في «المعجم الوسيط» فإنه يعود إلى مسألة الفصحى والعامية من خلال علاقتهما المشتبكة والبالغة التعقيد بالثقافة والخلق والحياة الإنسانية، ويصل بنا إلى حد القول «أعترف لك أن رأسي داخت من شدة البهلة وخِلَّ إلى أننى أصبحت

كجيش طارق بن زياد، محمود تيمور أمامي والمعجم المجمعى ورائي، وعن يميني وشمالى دائرة المعارف للناشئين. ولكنى خرجت من الورطة والدوخة وأنا أقول لنفسى: فى اختلافهم رحمة». وهو يقصد اختلاف العلماء حول هذا الاسم أو الفعل أو الصفة، ومدى قربها أو بعدها عن فصاحة اللغة أو عاميتها.

ويحيى حقي الذى يذود عن الفكر والحياة لا يترك فرصة اللغة تفوته ليتكلم عن الترجمة التى يراها عند الكبار مشكلة كبرى وعند الصغار أم الكبار، إنها عند العارفين باللغتين مشكلة لأن المعنى الكامن فى اللغة الأجنبية قد لا يعثر له المترجم على مرادف دقيق، ولكنها عند الذى لا يجيد اللغتين كارثة لأنه لا يدرك السياق ولا يفهم مجتمع اللغة وزمانها. ويتابع يحيى حقي فى صبر وأناة بالغين مزلق الكبار والصغار. حتى نبلغ معه نتيجة مفادها أن لا بد من قراءة الثقافة الأجنبية فى لغتها الأصلية. قارن بين الإنجليزية والعربية، وبين الإنجليزية وغيرها من اللغات الأوروبية، ورأى أن الترجمة واجب عظيم ولكن اتقان اللغات الأجنبية واجب أعظم.

(٧)

«ليس من المعقول فى نهضتنا الثقافية الحاضرة- وبعد أن تعددت عندنا المصاهد الصناعية- ألا يقوم بينها معهد صناعى لدراسة الطباعة. إن مثنات الآلات التى تستوردها وآلاف الكتب التى نطبعها تحتم أن تُعد لها من العمال المهرة الذين هم فى نهاية الأمر ومن غير أن يشعروا حجر الزاوية فى النهضة الثقافية». هذه الأسطر القليلة كتبها

يحيى حتى عام ١٩٦٣ أى منذ أكثر من ربع قرن. ونحن نعيد قراءتها الآن فى «عاشق الكلمة» ونتمنى له عن المصير الذى آلت اليه أحلام هذا العاشق للحرف العربى، وهو الحرف الذى «نستمتع» به صوتا وصورة، انه تشكيل وموسيقى. ولكن يحيى حتى يضيف المبدعين الجمهوريين: اللغة والفكر.

ولعله من المفارقات المؤسفة أن الخط العربى أصبح أحد أنواع الفنون التشكيلية العربية المعاصرة، وعلى الصعيد التجارى أضفى هذا النوع بضاعة رائجة. ومع ذلك فإن ما يدعوه يحيى حتى بالعبث فى الخط العربى لا يزال أكثر راجا. وليس من الغريب أن تقترن اللغة المستباحة فى شوارعنا وفوق لافتات المحال التجارية بالخط المستباح الذى يزداد قبحا مع الايام، يقول يحيى حتى- دون تردد- «إن العبث بالخط العربى المطبوع ونسخه وتشويهه وتقبيحه وتعقيده هدم صريح لكل أسباب الثقافة والتقدم فى العلوم عندنا، إنه قضاء مبرم على كيان الأمة الروحية والعقلية.. هل هذه مبالغة؟

لقد كان يحيى حتى يردد هذا الكلام فى عصر لم تفقد فيه بعد الاحترام للفتنة والهيبة لشقاقتنا. تراء، ماذا يستطيع ان يقول الآن، والذين يكتبون لافتات الترحيب وبافطات المرور واسماء المؤسسات ممن لم تربطهم فى أى يوم علاقة بالحرف أو الكلمة أو اللغة أو الثقافة؟ إن «كل من هبّ ودبّ» ومن لا عمل له هو الذى يأتى الآن بالقماش أو الخشب أو الزنك ويأتى بالأحبار والمنتشار و«يخط» خطوطا ما أنزل الله بها من سلطان، هى أقرب الى الرسوم التى تخطها أرجل الدجاج.

يحكى لنا يحيى حتى بأسلوبه الساخر

العذب كيف أنك كنت تلقى فى أوائل الستينات «أفنديا طويلا عريضا فى يده ليسانس ويتكلم عن بيكيت ويونسكو واليوت وفروست ودجا عزرا باوند أيضا، ثم اذا طليت منه أن يملأ استمارة طلب الاستخدام لشغل الوظيفة التى ينشدها فى وزارة الثقافة لم يتلأ فى اجابة، ولكنك حين ترى خطه تحار هل هو خط صبى بهنطلون قصير أم خط بنت نهدي ثديها وهى فى سن التاسعة فحجزها أبوها فى البيت أم يخط رجل مصاب بقصام رده الى الطفولة».

وكان يحيى حتى يفسر هذا العجز عن التشكيل لدى شاب «مشقف» بأنه عجز عن التفكير، فهو يرى أن نضوج الفكر له دلالة واضحة هى نضوج الخط فكما يتحول الطفل فى تفكيره من السذاجة الى الفطنة، كذلك يتحول خطه من الطفولة الى الرجولة. والحركتان متلازمتان، فالسيطرة على الفكر تصحبها سيطرة على الخط». وقد يحتج البعض بأن أديبا كبيرا خطهم من أردا الخطوط، بل وقد يهمس آخرون بأن بعض هؤلاء الكبار يخطئون فى النحو والصرف أخطاء فاحشة ولكن يحيى حتى لا يتكلم عن «المباكرة» الذين قتلوا حياتهم بالاستثنائات، وإنما هو يتكلم عن المتوسط العادى الذى يعكس المناخ الثقافى فى البلاد لآعن القمم التى قد تنبج هنا أو تتلعثم هناك، وفى النهاية تمنحنا من عطايا الوجدان ووهج الضمير الشئ الكثير. إننا لا نقول انه يحق لهؤلاء ما لا يحق لغيرهم، ولكننا نفرق بين المناخ الثقافى الذى تلزمه الضوابط والمعايير العامة وبين استثنائات المجموع. إلا أن يحيى حتى على يقين من أن جمال الخط ليس قيمة مستقلة عن الفكر

والواسطة بينهما هي اللغة... فليس من لغة صحيحة دون خط صحيح، البدن والروح. وحسب اللغة يكون الفكر، فالخط الصباني هو دليل يحى حتى على أن «الفكر عاجز عن بلوغ درجة النطق».

وعندما كتب عاشق الحرف هذه المعاني لم يكن التليفزيون قد بلغ من عمره ثلاث سنوات. وإذا كانت الاذاعة المسموعة تفسد في أغلب أحوالها موسيقى اللغة ودلالة الالفاظ بما تسوقه من أخطاء مروعة في النطق والاعراب والتراكيب، فإن التليفزيون الملون يأسدي يضاعف الخطيئة الى مالا نهاية بهذه الخطوط التي يشبها في قاع العين، فالصبانية القديمة لا تقاس بما أصبحت عليه صبيانية الحرف التليفزيوني... بالإضافة الى القصص الفادح في تعليم الخط منذ الطفولة الى خاتمة المرحلة الثانية.

ويعدد يحى حتى مظاهر رداءة الخط فيما يكتبه تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات. ويبدو أنه منذ ربع قرن كان ممكنا الفصل بين الخط والاملاء. أما الآن فان تسبح الخطوط يقتنر بغوضى إسرائيلية هائلة، نرى نتائجها بالعين المجردة في كل مكان من شاشة التليفزيون الى ملصقات الجدران وتعليمات الإدارات الحكومية المختلفة.

يضيف يحى حتى إن «صفة الحداثة هي التي دفعت بعض الفنانين الى الصبب بالخط العربى عيشا شديدا. وهو يلامس هنا الفجوة بين النخبة من ناحية وبين القاعدة العريضة من «المثعلمين» حيث تكمن المفارقة التي أشرت اليها، أصبح الحرف نوعا تشكيليا مستقلا، بينما هناك أمية حقيقية في الكتابة البسيطة للحرف.. والسبب أن الفن التشكيلى الذى

يتخذ من الحرف مادة له قد بالغ فى وهم الحداثة مبالغة انحرفت به عن جادة الصواب وتحول الى زخرفة معقدة تنتمى روحيا الى عصور الانحطاط. إن الجهل النشيط يعنى الحداثة هو الذى انحرف بالخط العربى التشكيلى الى هذه المتاهات والمعميات التى لا ترى العين ولا تتحققها، وانما على العكس تباعد بين القراء وبين حروف لغتهم وتعمق من الفجوة بين الواقع والمثالي.

واستمراراً لوهم الحداثة يشير يحى حتى الى الحروف المصنوعة لطباعة الصحف حتى باتت قراءتها - على حد تعبيره - عسيرة كل العسر. وهو لا يخفى تحسرة على صندوق الحروف التى كانت تجمع باليد، ويشيد بالخطاطين العظام الذين كانوا يجعلون من قراءة المانشات متعة. غير أنه لا يرفض التطور فيقول: اين هؤلاء الموهوبون لصناعة الخط الجميل وطباعته فيرسمون لنا الحروف قبل تحويلها الى لينتوب أو تايبريتر (أو قبل تحويلها الى أشرطة مصورة إلكترونيا.. الخ).

ويحى حتى ليس مفكرا انطباعيا، وانما هو يملك مشروعا متكاملا لإحياء الخط العربى الجميل الذكى الفصيح المتع للعين. وقد تختلف أو تتفق مع يحى حتى فى هذه النقطة أو تلك، ولكنى أرى أن هذا المشروع جدير بالنقاش الواسع، مهما بدت لنا غريبة بعض النقاط. وأهمها على الاطلاق هي الكتابة بالحروف المنفصلة كما هو الحال فى اللغات الأوروبية وغيرها كثير من اللغات الأجنبية. وقد كان عاشق الحرف ينتظر «فدائيا» من أصحاب الصحف يجرب هذه الفكرة تدريجيا: «المانشيت» فى البداية ثم العناوين الكبيرة فالعناوين الفرعية فالنصوص



قضية الثالثة وأخيرة بحفزنا كتاب يحيى
حقى «عاشق الكلمة» على تناولها، هي قضية
وحدة الثقافة الانسانية. ومرة أخرى اكرر أن
يعيى حقى نشر اغلب آرائه فى هذا الموضوع
وغيره من الموضوعات منذ حوالى ربع قرن، أو
على وجه أدق منذ بداية الستينات، وهى
مرحلة يحلو للبعض أن يدعوها بمرحلة
الاتفلاق. ولكنها فى الثقافة كما يجب أن
تشهد متصفين، كانت مرحلة الانفتاح الحقيقى
على ثقافات العالم. إنها الفترة التى تعرفنا
فيها على أكبر اسماء الادب والمسرح والموسيقى
والرقص من خلال مؤسسات للترجمة والتأليف
والنشر والتعليم الفنى العالى. كان التفاعل
بيننا وبين أوجه الثقافة المختلفة فى عصرنا
وغيره من العصور من السمات التى اغتنت بها
وجدانا تنا وعقولنا. كانت لدينا سلسلة «تراث
الانسانية» وسلسلة «المسرح العالمى». وكانت
لدينا مجلة «الفكر المعاصر» و«المجلة»
و«المسرح» و«الطليعة» و«الكاتب» وكان لدينا
مسرح الجيب والمسارح الاخرى التى تقدم
اعمالا كبرى من شكسبير الى صمويل بيكيت
ومن راسين الى بريخت ومن تشيكوف الى
بيترفايس ودورينمات.

وكانت الفرق الاجنبية تزورنا ونزور بلادها،
ونحاول أن ننقل بعض آثارنا وآدابنا الى العالم
شرقا وغربا شمالا وجنوبا. كنا نقاش على
أرضنا سارتر وجارودى ورود نسون وغيرهم.
ولست أدري ماذا نسمى ذلك كله الا بالانفتاح
الثقافى. وبالرغم من كل مايمكن رصد من
تحفظات على ترجمة هنا أو تقصير هناك، الا

الاخبارية والتعليقات. وهكذا على مدار سنة
أو سنتين تكون التجربة قد اكتملت ولكن
لسوء الحظ لم يوجد - بعد - هذا القداتى الذى
ينشده ويناشده يحيى حقى ألا يهاب التجربة.
ويرصد يحيى حقى المزالق التى ألمت بالخط
العربى بسبب الحداثة كالاخترا. على هذا الخط
والاستهزاء بقواعده باختصار عدد قوالب
الحروف، وكزيادة صعوبة تصحيح «البروفات»
حيث يقع المصحح فى خطأين غير واردين فى
الأصل اذا أراد أن يصحح خطأ واحدا، وهكذا
كثرت الأخطاء المطبعية.

لذلك فهو يصر على أن تعدد أشكال الحرف
الواحد (مثل : ح - هـ - ع - ح) أصبح من
المخلفات القديمة التى لايجوز استخدامها، بل
لا بد من طباعة اللغة بأحرف منفصلة، لكل
حرف قالب واحد لا يتغير.

مالهدف؟

يحيى حقى لا يقترح هذا المشروع من قبيل
السهولة أو التصرف، بل لهدف واضح بالغ
التحديد يوجزه على النحو التالى: «إننى
اتلهف أشد التلهف على نشر العلم والثقافة بين
أفراد شعبنا، فلا بد من تسهيل قراءة المطبوع
مع المحافظة على قواعد اللغة. لذلك أنادى -
وسأظل أنادى- بضرورة طبع لغتنا بأحرف
منفصلة».

وليس من المهم أن ينجح هذا الاقتراح
بالذات كما لو أنه الوسيلة الوحيدة للنهضة
باللغة والثقافة، فالأهم هو هذه اللهفة التى
يبدىها يحيى حقى من أجل «نشر العلم
والثقافة بين افراد شعبنا». هذه اللهفة العظيمة
التي ماتت فى كثير من القلوب والعقول حين
اطل علينا عصر الانفتاح السعيد ولم تعد
الثقافة آخر الاولويات، بل لم تعد داخل

أن هذا الانفتاح كان عنصرا من عناصر «المشروع الثقافي» في تلك الفترة. وهو مشروع يؤمن أصحابه بأهمية التفاعل الروحي والفكري بين البشر. وكان يحى يحى يعنى فى ذلك الوقت، سواء وهو مدير لمصلحة الفنون أو وهو رئيس تحرير «المجلة» من أنصار هذا التفاعل ومن مؤسسيه، اسمعه يقول «... فكما استقرت الأرض بعد الزلازل والبراكين وانبثاق الجبال وتشكل القارات فنذلت وأنفسح صدرها للجميع، فكذا تسير الثقافة فى حركتها الجيولوجية الى هذا التوحد والاستقرار وتفسح صدرها أيضا للجميع. أما الآن فنحن لانزال نعيش عصر الجزر الطافية على ماء واحد، ولكنها منفصلة الواحدة من الأخرى».

أى أن يحى حتى قد رأى فى ذلك الوقت الملى بالتفاعل الثقافى أن العصر لا يزال عصر الانفصال الثقافى. ولكن الوصف الجيولوجى الذى يقدمه للظاهرة، يجعله واثقا من انه «ستلتحم هذه الجزر كلها فى يوم آت لاشك تلتقى فيه وتذوب وتلتحم كل الثقافات أو قل ان الحضارات تصعد الآن جبالا لاثنتين بسبب القرب انها مائلة وإن قمصها منتهية الى قمة واحدة».

هذا اليقين بأن مستقبل الثقافة الانسانية هو التوحد، لايتأتى الا لمن توفرت فيهم بعض العلامات كإيمانهم العميق بأن التمييز العنصرى بسبب الجنس أو اللون أو الدين أو المذهب هو نوع من الانحطاط بالكائن البشرى. ومن الحاصل الذى يعرف بها المؤمنون بوحدة الثقافة الانسانية أيضا، ان الحقيقة العقلية أو الفكرية أو الوجدانية أو المادية ليست مطلقة، وانها متعددة الزوايا، وأن المرء مهما بلغت به المعرفة، لايمكك الادعاء بالاستحواذ على أطرافها جميعا،

ومن هنا كانت حتمية التلاقى مع الآخرين الذين قد تفضى اجتهداتهم الى جزء أو أجزاء من هذه الحقيقة. ليست الحقيقة أيا كانت احتكار لجنس من الاجناس أو لعصر من العصور أو لفكرة من الافكار، فمعرفتها نسبية مشروطة بالزمان والمكان والانسان. يقول يحى حتى «.. ونحن لانزال نضرب فى سفوح هذه الجبال فنحس بالعزلة مع اننا سائرون الى التلاقى لو داومنا الصعود، فالتلاقى لا يكون الا عند القمة. وهل يستطيع فكر الانسان ان يتخطى حدود الزمان والمكان وفروق الجنس واللغة والثقافة ويرتفع فى قفزة واحدة الى هذه القمة قبل ان تلتقى عليها البشرية؟ نعم هذا ما أومن به أيضا. التقاء الثقافات لا يكون الا بين من هم فى الناس قسم أيضا، أما الاوساط ومادونهم فهم فى عزلة، لذلك، وبالرغم من الانفتاح الثقافى الذى أشرت اليه فى الستينات يشعر يحى حتى «بأننا لانزال نعيش عصر الجزر المنفصلة، عصر سفوح الجبال»

الا أن المطلوب هو ذلك المشروع الذى نرتقى به الى القمة، وحينذاك فقط تلتقى بقية القمم التى تستحيل فى المستقبل قمة واحدة. ولكن لاتوحد بين سفوح وقمم هذا المشروع يسميه صاحب «عاشق الكلمة» بحركة الصعود.

بعد أكثر من ربع قرن على هذه الدعوة لانجد انفسنا خطونا الى الامام خطوة واحدة تؤهلنا لما يدعوه يحى حتى بلقاء القمم. بل على العكس تماما أصبحنا نسمى أى تفاعل ثقافى غزوا وتهديدا للإصالة. وخلال الاعوام العشرين الماضية بدونا كما لو اننا نعانى من مرض أو أمراض فى «الهوية». وكما لو أننا

القوة بين ثقافتين فإن المردود لن يكون وحدة ثقافية بين القمم وإنما تبعية الأقزام للعالمقة. وهي التبعية التي تعطل النمو الانساني للجميع.

هناك إذن خطران يجب أن نحذرهما غاية الحذر: الكلام عن الغزو الثقافي باعتبار ان كل ثقافة اجنبية أو انفتاح عقلي على العالم تهديد مباشر لهويتنا وأصالتنا. وهو كلام يتركنا عند السفوح أسرى الوهم العنصري طالما أن فكرنا نحن دون غيرنا في إحدى مراحل التاريخ، هو الالف والباء والخطر الثاني هو خلو ثقافتنا من المشروع الوطني للصعود، ومن ثم فإننا نتروك ساحتنا لمشروعات الآخرين التي لاتساعدنا مطلقا على النهوض ولاتساعد الثقافة الانسانية على التوحد. ما الحل إذن؟

الحل هو المشروع الوطني للثقافة الذي يتفاعل مع الثقافات الاخرى من منطلق الحوار القائم على نسبية الحقيقة، وعلى أننا سائرون جميعا نحو هدف واحد اسمى.

ويحيى حقى يرصد فى كتابه الجميل استجاباتنا وتكوصنا عن الثقافات الأخرى بقوله: ان البعض قد اثر «اعتناق» المدنية الغربية يلبسونها كحلية على صدورهم لايتحولون عن دور «الاتباع» وهناك من أثر القديم خوفا من المدنية الغربية، وهناك «أناس آثروا التسهل اذراكا منهم ان الحياة الفكرية بطيئة النمو فتناولوا كلا من المدينتين من أصولها الاولى فى محاولة رسم طريق مأمون للتقدم» ولكن هذا التوفيق الذى يشير اليه يحيى حقى مرهون بالتخلص من «أفات عقلية» يحدها كما يلي:

* حبنا للاحكام النهائية، وهي فى حقيقة

من نباتات الظل نحتاج الى بيوت من زجاج محصن ضد اختراق الثقافات الاخرى، وكأننا مازلنا فى مرحلة الطفولة الهشة نخشى على أنفسنا من «تغيير الهوا».

والغزو الثقافى، لدى البعض، هو كل ثقافة اجنبية ليست من إبداعنا، بل إن إبداعنا نفسه يصبح مطلوبا «تنقيته» مما علق به فى حركة الأخذ والرد خلال التاريخ. ويولد فى المخيلة على الفور «عصر ذهبي» لم يختلط فيه عقلنا بأى عقل آخر. وتنتهى عملياته الى نوع من الوهم العنصري الذى يتركنا عند سفوح الجهال ولا ينهض بنا الى «لقاء القمم» فى الطريق الى القمة الواحدة.

وليس من شك فى ان الاستعمار قد جند الثقافة فى حملاته علينا، كارساليات التبشير مثلا، أو كنظام دنلوب التعليمى مثلا ايضا، أو كأية شروط مضسرة أو ظاهرة فى برامج «التعاون» الثقافى، مثلا كذلك، هذه الانماط من التبعية لاعلاقة بينها وبين التبادل أو التفاعل الثقافى، فهي لاتساعد على «حركة الصعود» التى أشار اليها يحيى حقى. إنها على العكس تعرقل هذا الصعود، لانها ليست حوارا حرا بين ثقافتين، وإنما هى تدخل فى صميم السيادة الوطنية. أى انها تفرض على المشروع الوطنى للتفاعل مع الآخرين أهواها ونوافذ تناسب مشروعاتهم فى الصعود على حساب مشروعاتنا، كما يتسبب فى الهبوط وهو الأمر الذى يعرقل لقاء القمم والوحدة الثقافية ذاتها.

يحيى حقى ينطلق من أن الوحدة الثقافية المنشودة هى لقاء بين القمم لابين السفوح وبعضها البعض ولا بين السفوح والقمم، إنه يشترط الندية والمساواة. أما حين يختل ميزان



الموضوعية، ومن خلال هذه الثغرة تنفذ الهيمنة
التي تجعلنا من الاتباع ، وفي التجبر من هذه
المعوقات يتأكد استقلالنا وقدرتنا على لقاء
الانداد.

الامر دليل على ضعف التفكير.
* الاهتمام بالشكل.
* عنايتنا بالنتائج دون المنهج.
هذه الآفات من المعوقات الذاتية، وغياب
البرنامج الشفافى الوطنى من المعوقات

صديق المناهج صديق الشعراء

وتقييمات، ومراجعات ودعوة إلى الدخول إلى عالم الشعر من أوسع أبوابه. فلا انت تطالع الهيوتيكا لأرسطو ولا تطالع الأرس بويثكا لأوفيد ولا تنصع لاربويثيك لهوالو أو مارنت أويثس، بل تطالع صفحات قريبة الشبه من صفحات «فن المسرح الهامبورجي» أو لاؤكوون» لجوتهولد إقرايم ليسينج، أو «الخواطر» لـ «الان» إنه لا يدخل بالقارىء إلى عالم الشعر عن طريق البيان والسديع والعروض، بل يبدأ البداية الصحيحة المناسبة للشعر، وهى الانفعال الجمالى به، ومصادقة الشاعر، والاندماج فى النص الشعرى إلى اعقق ما يكون الاندماج. وهو أديب قادر على رسم الصورة بالوان وانغام فلا بأس بأن يضع، إمكاناته الإبداعية فى خلق نص جديد فيه رؤيته للنص الشعرى الذى يتامله، ولا بأس بأن

«هذا الشعر» هو المجلد السادس والعشرون من الاعمال الكاملة ليحيى حقى ومن حق الاستاذ فؤاد دودة أن ننوه بالجهد الذى بذله لجمع شتات هذا المجلد، وكانت متناثرة فى الصحف والمجلات، قرأها فى حين صدورها من قرأها وأصبح من العسير على من يريد أن يصيب ماريه.

ومن حق هيئة الكتاب أن نحمد لها صنعها فى اخراج هذه المؤلفات الكاملة،

و كتاب يحيى حقى عن الشعر، هو فصول متنوعة لكل منها مذاقه الخاص، ولها فى مجموعها طابعها المتكامل، فكأنها وضعت لتكون «قناً للشعر»، لا يفرقها عن تلك الكتب التى تحمل هذا العنوان إلا أنها لاتضع القواعد والقوانين الصارمة، بل هى تأملات فى الفن والجماليات والشعر خاصة، ودراسات نقدية،

يستخدم هذا البحر الكبير الذي يتيح له ما أسماه بالامتداد الوصفى، ففيه متسع للمكونات اللفظية للصورة الكبيرة. والشاعر القائل:

لا تمزله فإن المزل يولمه

قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

يحتاج إلى البحر الذي يمكنه في سطر واحد من أن يعبر عن انطباع متكامل، أو فكرة متكاملة، وليتمد بفكره، ويتوسع في تأمله إلى حيث يريد.

والامثلة كثيرة في أدبنا وفي الأدب الأخرى. فالبحر السكندري الذي أحبه شعراء الكلاسيكية الفرنسية ينطق بالعلاقة التبادلية بين الشكل والمضمون فهو بحر واسع الأبعاد. يتيح للشاعر الامتداد الوصفى والانتساع التأملى. كذلك فى مقدرونا أن نتوصل بالدرس التحليلى إلى الكشف عن الإيقاعات، فنبتين ما فى داخل البيت من إيقاعات خاصة، قد تعيننا على استمتاع أفضل بالشعر. ففى قصيدة على محمود طه المشهورة.

موكب الفيد وعيد الكرنفال

وسرى المجدول فى عرض القنال

إيقاعاته الداخلية على النحو التالى:

المصرع الأول يقسم تلقائياً إلى وحدتين طويلتين، والمصرع الثانى إلى أربع وحدات صغيرة متساوية- فكان الشاعر يضع فى لوحته المتحركة خطأ طويلاً إلى يمين، هو موكب الفيد، وخطاً طويلاً آخر إلى شمال، هو عيد الكرنفال ثم يركم جندوله فى الوسط يتحرك بينهما متهاجياً، فى عرض القنال، على إيقاع رباعى الدقات.

ولنا فى مرحلتنا الأولى من درس القصائد

يجول جولته فى دروب الإسقاطات والإيماءات والترايطات، ولا بأس بأن يتوغل فى ساحات النظريات والقواعد التى يقوم عليها علم الأدب، بإبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية والجمالية، تلك التى لا بد منها لكل من يتصدى للتقد الجاد. وهو لا يخفى عليك تحيزه للشعر العربى، وجه له، ولا يخفى عليك أيضاً حبه لأنواع وألوان من ابداع أبداع الشعراء فى ربوع العالم المختلفة، فالشعر لغة الانسان الأولى.

ونحن فيما نستحدث من نظريات للشعر، وما نقرأ للقداى فى هذا المضمار، مطمئنون إلى أن تعاملنا التقدى مع النص الشعرى يبدأ بتحديدات موضوعية، نرجو لها اسمى مراتب الموضوعية، ثم تنتهى إلى الأحكام التقييمية التى تتصف حدود الموضوعية دون أن تقف منها بالضرورة موقف الضد من الضد. ومازلنا نتلمس أحكام الشخصيات الفذة التى أوتيت من العلم المتأنى والخبرة الواسعة والممارسة المنوعة وروافة الحس والفطنة والإلهام والخيال الخلاق ما يمكنها من صياغة الأحكام الجمالية. فكاننا عندما ندرس القصيدة نراجعها فى مرحلة أولى من حيث الوزن والقافية وما إليها من مقومات إذا كانت من النوع التقليدى، أو نقدر مدى استقلالها عن الضوابط التقليدية، إذا كانت من النوع المرسل. أما المرحلة الثانية فهى مرحلة الحكم. فى المرحلة الأولى ننظر مثلاً إلى البحر نظرة تحليلية، فقد يد لنا بطوله وقصره، أو إيقاعيته المعينة على نغمة الفرج أو الحماس أو الحزن أو الامتداد الوصفى أو الانتساع التأملى. فالشاعر القائل:

ريم على القاع بين البان والعلم

أحل سفك دمي فى الأشهر الحرم

أن نرجعها إلى القالب، وإن تستخرج من هذا التحديد ما يذل عليه، فقد تكون القصيدة من طائفة المعلقة. أو قد تكون معارضة لمعلقة بصيحتها، وقد تكون من الأنواع الأندلسية المبتكرة، وقد تكون من الأنواع الجديدة التي عرفت في أدب القرب مثل السوناتة في بعض شعر صلاح عبد الصبور، أو الأبيجرام في بعض شعر عز الدين اسماعيل. فما من شك في أننا عندما نعرف خصائص الأبيجرام الشكلى، والموضوعية تقترب على نحو أفضل من قصائد عز الدين اسماعيل القصيرة وما فيها من مفارقة.

وتتيح لنا مناهجنا الموضوعية الكشف عن المكونات التي تتصل بصميم القصيدة وتتيح لنا أيضاً الكشف عن المكونات التي تحيط بالقصيدة، أسمة كما يحيط السياج بالهديقة. وما أمسيه المكونات الصميمية والمكونات السياجية، ومن المكونات السياجية ما يتصل بالتاريخ والسياسة والفكر والاجتماع والاساطير وغيرها ثم تتيح لنا مناهجنا المدرسية أو الأكاديمية أن تربط القصيدة بمبدعها، أو نفصلها عنه، وأن نقرنها بغيرها، وأن نلحقها بتيار في عصر أو مكان.

- كل هذا عمل محمود، ولكنه لا ينبغي أن ننسنا أننا نتعامل مع قصيدة هي عالم جمالى متكامل، من حقه علينا أن نتأمله في اكتماله، وأن نحيط به بحكم فيه من الإبداعية ما في القصيدة نفسها. ولهذا فنحن نحرص أشد الحرص على الأحكام الجامعة النادرة، ونهفو إليها، ومن هنا تقديرنا الفائق لأحكام يحيى حقى. قد تكون مناهج التشريح والتحليل ضرورية، ولكن هناك ضرورة أكثر إلحاحاً، وهي الإحاطة بالأثر الفننى فى جماله وكماله، ومن

هنا أيضاً تقديرنا الفائق لأحكام يحيى حقى. هذه المقدمة لا امهد بها للكتاب، بقدر ما امهد لنفسي وكأنى وأنا أقرأ الفصول التي كتبها يحيى حقى على فترات متباعدة، وفي موضوعات مختلفة أقرأ منظومة من الأفكار والأحكام والابضاحات والتوجيهات مرتبطة بعضها ببعض، يرباط يديهي، تبدأ بالمبادئ الأولى وتنتهى إلى الأحكام المعقدة. والهداية تحديد لصفة الفن:

«صفة الفن، سر خلقته وديمومته، شرفه وجلده، أنه منبع استلهام لا ينفد، من نوره تقتبس انواراً، متباينة الطاقات، لها ماشاءات من الألوان، ثم تعود تنعكس عليه فيتلاها بأطيافها جميعاً، هو حياة وإنبعاث، وفاء ووعد. تمام ولغو، إنه ثبات وتجدد، إبانة وتكشف، هو تفرد ومشاركة، نداء ومحاوره. وما أشبه الفنان بجسمرة تتز بالحب والجمال، يتوهج فيها الحس والأداء، يتناثر منها شرر وثاب، يطوى الأرض والزمن، ويقع- لا يهم متى وأين- على حطب يثلقفه، فإذا سنا ضوئه يخطف الأبصار، وإذا بالناس، جيلاً بعد جيل، تقع أعينهم منه على ضياء متجدد لا ينقطع» (ص 5).

هذه الكلمة التي تخرج صاحبها فى المدرسة القرآنية، وتعلم فيها اسرار النور، اشبه ما تكون بالقصيدة التي تتغنى بجوهر الفن، وتجعله اقرب شئ إلى النور والنار- قصيدة الفن الحقيقي المتجدد دائماً المثير دائماً، الذي يدور فى الزمان والمكان فلا يموت. فهذا شعر تابط شراً قد بقى على مدى الدهر حتى قرأه جوته، فيما نقل يحيى حقى عن عبد الغفار مكاوى، وهو أيضاً علامة بارزة فى عالم الفن

والفلسفة، فإذا جوته يحس على الرغم من رداءة الترجمة، بجوهر الشعر العربى القديم، ويكتب قصيدة تابط شعراً من جديد بالمانيته، ويدعونا نحن اصحابها القدامى إلى النظر فيها من جديد.

حلقتا مع يحيى حقى فى افئاق الفن المجردة، ثم نزلنا معه فى «جولة» إلى أمور أقرب إلى حواسنا وإدراكنا، يحدثنا عن اللغة، لغة الأدب والشعر، فنفهم عنه أنها تختلف عن لغة الإيصال العادية. ويشرح الفرق بين اللغتين متمثلاً بالنحو، فالتنحو أساس لا بد منه للغة الإيصالية لأنه يضبط الجملة، ويبين أركانها وفاعلها ومفعولها، أما الجملة الشعرية، فقد تنبو على النحو، وتتمرد عليه، لأنها ترمى إلى جماليات بعينها هى هدفها الأول. الجملة الشعرية تنضبط على «نغم موسيقى» يحسه الشاعر فى ذات نفسه. واليك العابرة: «من الكلام عن النغم إلى الكلام عن الشعر نقلة سهلة طبيعية.

وينتقل بك يحيى حقى إلى الشعر العربى فى مجموعه، الشعر العربى تراثاً، فهو تراث الماضى، ولكننا مطالبون باستيعابه، لأنه قوام ثقافتنا، واستيعابه مشكلة كبيرة تحتاج منا إلى فهم وتقدير وعمل له مناهجه المحددة. أما أن الشعر العربى هو البناء الثقافى العربى الأول والأخير، فهو ما نفهمه عندما يحدثنا قائلًا عنه: «الفن الذى استنفد طاقة العرب على التعبير الجمالى» أو يقول إنه قد «جب وبلغ فى بطنه الرسم والنقش والنحت والنمثيل». فلا تقل إن العرب لم تكن لهم إسهامات فى الفنون المختلفة، بل قل مع يحيى حقى إن العرب وضعت إسهاماتها فى الفنون كلها فى كنز واحد هو الشعر العربى.

من هذا الايضاح تنتقل إلى إيضاح آخر وهو أن التراث الشعرى العربى تفصلنا عنه حواجز: حاجز الزمن- وحاجز البيئات المتباينة- وحاجز اللغة المتطورة- وحاجز الذوق المتغير والمطالب المتنوعة والأهداف التى كان الشعراء يرمون إليها. ويلقى يحيى حقى الضوء على هذه العقبات فيرتبها على قدر أهميتها، وينتقل من الأهم إلى المهم فالذى يليه- كما يقولون. فقارى- أيامنا هذه عندما يشد رحاله إلى الشعر العربى الذى تجسم على مدى القرون، عليه أن يقوم أولاً بعملية غريبة للتفرقة بين «الفن والسمين» ويكره يحيى حقى الشعر المفتعل المتكلف، وشعر الإخوانيات «الذى يصلح أن يرقص الحامو بالظلمة على نغمته سرب قروده» ويكره يحيى حقى نوعاً بعينه من الافتعال وهو افتعال الحكمة فى كثير من الشعر، ومصيبتها انه تنصب على الانسان مفترضة فيه الجهل والضلالة، ومصيبتها الثانية أن هناك من يعجبون بها. والقارى- اذا دق كشف الغطاء عن الحكمة التى تنساب رقيقة فى موضعها، والحكمة المدسوسة. كل هذه أمور تتصل بالذوق والمزاج، وإذا كان الوضوح شيئاً طيباً فى النصوص غير الشعرية فإن النص الشعرى يفقد كثيراً من قيمته إذا اتسم بوضوح مبالغ فيه، ومن رأى يحيى حقى ان كثيراً من الشعر العربى يتسم بوضوح مبالغ فيه ويرى أن جوهر الشعر هو والتركيز يعنى القدرة على جمع عناصر متعددة وإيحاءات كثيرة فى كلمات قليلة يعرفها الشاعر، ونقول عنها إنها تعبر عن الروح الشعرية. ومن الهديهى أن يضيف يحيى حقى إلى هذه الملحوظة ملحوظة أخرى، وهى أن التحذير من المبالغة فى الوضوح



نراء الوعى إلى الائتلاف مع القارىء حتى ان القارىء ليرى نفسه فى وسط الأحداث أو فى قلب مسرحية مأسوية مشيرة ويحيى حتى يريدنا مسرحية على مايلبو من الاستشهاد بالنص الشيكسبيرى، ومحاكاته، والدخول فى مناقشة لعناصر المأساة فى «يوليوس قيصر». حتى اذا فرغ من جولته هذه، صارحك بأنه محدثك مأساة فى الأدب العربى، غدر فيها الصديق بصديقة أيضاً مع اختلاف فى الأداة، فقد كانت أداة الغدر فى حالة يوليوس قيصر وروتوس هى الخنجر أما فى حالة أبى فراس والمتنبى وسيف الدولة فكانت المعبرة. وغدر الصديق بالصديق موضوع انسانى جدير بأن يشد القارىء اليه، فهو مدخل ذكى إلى عالم المتنبي وعالم أبى فراس الحمدانى القديين، فإذا خاف القارىء أن يتورط فى أمور الشعر القديم عاجله الناقد بأن أبى فراس معروف للخاصة بل وللعامه، فقد غنى له الشيخ سلامه حجازى قصيدته المشهورة «أراك عصي الدمع»، ثم غنتها أم كلثوم، وأصبحت الجماهير العريضة تعرفها حق المعرفة وتحبها، ويذكره ببعض ابياتها، وحلاوة لقاء السين للرقيقة والطاء الغليظة، لقائه بوحى باجتماع الاستعطاف والكبرياء - والحروف لها فى لغاتها دلالاتها، ولكن يحى حتى متعصب لعريته يرى أن الحرف الواحد فيها وحدها «دون سائر اللغات» له دلالاته وقيمتها النغمية فى السلم الذى تتدرج عليه المعانى من الخفة الى الشدة. ويغريك يحى حتى بالميل الى أبى فراس الحمدانى، فينتقل اليك إحساسه بالاسم الجميل الذى يحدث جرساً خلاها ثم يرسم لك صورة كلها نغومة ورقة، لهذا الشاعر الذى باعد الزمن بيننا وبينه. إنه شاعر رقيق تكاد

حتى أن يتعمد الشاعر التعقيد فى اللفظ أو المعنى أو الإيماءات أو الارتباطات. والحديث يدور حول التركيز الجمالى، وحول التعقيد اللفظى أو المضمونى وربما كان الحاجز الأكبر بيننا وبين الشعر القديم هو ارتباطه بالحياة البدوية، وهى حياة أصبحت غريبة علينا، ولم يعد فى مقدورنا أن نفهمها وحدنا، إلا ان يعميتنا على ذلك الشراح والنقاد. فالقارىء الذى يطالع قصيدة من الشعر العربى فى أزهى عصوره بحاجة إلى من يوضح له المعانى الثقافية والاجتماعية والجمالية والاخلاقية الكثيرة التى تقوم عليها الحياة البدوية حتم يسبق التراث القديم ويقدره حق قدره. أما أن نطالب شعر الأُمس بوجودان اليوم فهو ماقد يؤدى بنا إلى النفور أو الاستغراب.

وإذا كان يحى حتى قد شرح مضمون الفن فى رأيه وشرح مفهوم اللغة الفنية، وتحدث عن الارتباطات فى داخل بناء القصيدة ومن حولها، فإنه يضع تحديداً أساسياً أيضاً ينصب على وحدة العمل الفنى. فالقصيدة من حيث هى عمل فنى، لا يصح أن ننظر إلى مكوناتها منفردة، بل ينبغى أن نحرص على وحدتها حين ننشئها وحين نقرأها وحين ننقدها إنها بناء جديد من صنع الخيال. يصبح ألف القارىء به شيئاً لا يفتقر عن ألفه بالواقع المحسوس. وذلك بفضل منطق لا يخل فيه يربط اجزاء هذا البناء بعضها ببعض،

أما الفصل الذى يحمل عنوان «حتى أنت ياسيف الدولة؟» فهو بكل المقاييس درة من درر النقد الأدبى فالناقد هنا يستخدم وسائل أسلوبية متنوعة، من أسلوب التقرير إلى الحوار الذاتى إلى الحوار مع شخصيات المقال إلى الاسترسال مع تيار الوعى وما تحت الوعى وما

لومسسته بمبدال من الحرير أن تجرحه - مستعيرا الصورة من العبارة الماثورة اللطيفة «نوم الحرير ياخذجة جرح الخدين» حتى اذا اوشكت على حبه، فاجاك بالنقيض، في عبارات تعبر عن خبرة شخصية في ضمير المتكلم المفرد «أنا» يقول: «اصابتنى خيبة أمل كبيرة فظيعة لاشفاء منها تعكر الدم وتسم» ويحكى القصة من رآها بعينينه ويدخل طرفا فيها تارة ليوفق بين الخصمين، وتارة ليعاقب المخطئ السخيف، وهي على كل حال قصة كلها سخرية ودهشة وله في هذا اللون من الكتابة منهاجه يشد انتباهك ويحرك فضولك فإذا وجدك قد تهيات نقل اليك المعلومات والبيانات الشاعر ابو فراس حقد على المتنبي، فوشى به، وحط من شأنه عند سيف الدولة. كان سيف الدولة يحضر مجلسه الرفيع، ويستمع إلى المتنبي يلقي شعره، فعاب ابو فراس على المتنبي ما لا يعاب، وأهانة ورد المتنبي مدافعا عن نفسه، منتصرا لكرامته، وظل ابو فراس يلقي الكلام الجارح والمتنبي يفحه، حتى فاض الكيل بسيف الدولة، وكره صلاقة المتنبي في الرد، وقذفة وهو الشاعر العظيم بالمحيرة في وجهه. ويترك الناقد شعر المتنبي وشعر ابي فراس. ويدور بك بين احكام ولا يخفى عليك أن المتنبي هو صاحب الشعر الرائع الذي صور به البطولة حتى وهو يلوح كأنه يلقي على مسامع الامير شعرا للمدح مدفوع الأجر. كان المتنبي وهو يمدح الملك يحمل بين جنبه نفس ملك. والملك تخطئ: مثل العامة، فهو في أول المطاف وآخره بشر. ولكننا ندesh على الرغم من ذلك عندما نرى الشاعر الرقيق والملك البطل يترديان إلى هذا الخلق المشين.

طريقك إلى التراث الشعري العربي العظيم

هو التغلغل إلى قلوب الشعراء. وإلى قلوب الناس، هكذا تقترب منه وتقترب منك. يقوم الموتى من مراقدهم ويعيشون من جديد، يعيشون بالحب والصدقة واليوم والألفة. وكلمة الالفة كلمة كثيرة الورود في كتاب يحيى حقي، وهي ذات دلالة على منهجه، إنه منهاج الاقتراب الصوفي، الخدسي، يبدأ بين الناقد والشاعر وينتهي الى علاقة بين الناقد والقارئ ثم بين القارئ والشاعر وينتهي الى علاقة بين الناقد والقارئ ثم بين القارئ والشاعر في النهاية. وهو يبرز دورا هاما، للناقد، هو دوره في توجيه عملية الاستقبال. هذا الدور الإغرائى للناقد يختلف عن الدور الاكاديمي، ولكنه لا يناقضة. فمن الخير أن يكون بينهما تكامل.

ويحدثنا يحيى حقي في «شوقي أمير الشعراء» عن ناحية بعينها من حياة شوقي أو إذا شئنا من أعماق نفسه. ناحية بعينها من حياة شوقي أو إذا شئنا من أعماق نفسه، ناحية الخوف من الموت، وهي ناحية يشاركه فيها طائفة من الشعراء والفنانين في بلادنا وإيماننا، وفي غير بلادنا وغير إيماننا. ومنهج يحيى حقي هنا منهج سيكولوجي واضح الخطى يقترب من شخصية شوقي، ويدور حولها من كل جانب، ويلقى عليها الضوء، وينظر إليها من خلال عدسة مقربة مكبرة، فيخرج بمعصر الحساسية المفرطة وهي حساسية قميز الفنانين ومن علامات هذة الحساسية الخوف من الموت. والخوف من الموت شيء طبيعي. كل الناس يخافون من الموت، ولكنهم يتخلون عن إيمانهم أو تجاهلهم أو حكمتهم الساخرة أو المتفلسفة أو من صمتهم درسا يواجهونه به. ولكن الفنان بحساسيته المرفهة الدائمة وفي تحليقه في آفاق

الإبداع الفني يعتمد مينا أو يسارا عن الإنسان المتوسط. مما يجعل حساسيته وخوفه يظهران على نحو لافت للنظر.

ويحس حتى لا يقدم إليك تحليله الميكولوجي جافا خشنا بل يرسم صورة تنبض بالحياة. من جديد ينشئ الناقد الأديب عملا فنيا فوق العمل الفني الذي يتناوله بالنقد. شعر على شعر، وأدب على أدب. ونحن على فن، ذلك هو النقد الحى. يأخذك الى شوقى، إلى الباشا فى جلسته المستحبة فى ركن من أهدأ أركان الترام الرخيص. فهو يريد أن يكون وسط الناس. ولا يطيق أن يطبقوا عليه بطرفانهم، إنه طاقة تكاد تنفجر. شحنة من الكهرباء محبوسة فى لغم. كأن شوقى كان هاربا دائما، أو كأنه كان كروانا مفلوت العيار تحت النجوم. شوقى كان خائفا من الوحدة، وكان يهرب منها بكل الوسائل. وشوقى كان يهرب من الوحدة الى الجمال، وكان يحب الجمال فى كل صورة. ما كان يرى شيئا جميلا جديدا حتى يفرح به «فرحة طفل بلعبة جديدة» وكان يهرب الى الطفولة، الى جمال الطفولة الساذج، ويحب الجمال فى صوت محمد عبد الوهاب.

لمسة راء، لمسة، خط راء، خط لون راء. لون، وتنكامل لوحة أحمد شوقى. من الحساسية إلى الخوف من الموت والمرض، والخوف مما يشير القرف، هل كان شوقى يخاف من الموت لأنه كان على وعى بأن جمعيته ما تزال تملثته. وأنه ما يزال قادرا على أن يخرج على الناس بالكثير؟ هل هذه حالة خاصة؟ أم هل الفنان هكذا دائما؟ - وشعر المراثى هو النوع الذى يرتبط بالموت وأثق الارتباط يلاحظ يحيى حتى أن شوقى كتب من المراثى الشئ الكثير، لأن الموت كان موضوعه الهام. ولكنه

كان فى مراثية يصف جنبات الحياة وحنائها ووقائعها. أنه يدخل الى الحياة من باب الخوف من الموت، ويقدم اليك يحيى حتى قائمة مبهمة تشمل أنواع المراثى.. «فلا تملك ونحن نستعرض باب الرثاء عند شوقى إلا أن نخيله رجلا لا يبلغه نبأ وفاة صديق له أو لاسرته. أو نبأ وفاة علم من الأعلام. لاقى مصر وحدها، بل فى العالم العربى، بل فى العالم الاسلامى، بل فى أوروبا، إلا سارع وصاغ قصيدة فى رثائه، ويفسر لك هذه الظاهرة بتفسيراتها المختلفة المنصبة على ارتباطات العديد التى تحيط بها. اول تفسير يدخل فى دائرة فلسفة إحياء القديم. والعبارة المحكمة تقول: إن شوقى يكتب المراثى أولا لأنه امتداد عصرى لشاعر القبيلة فى عصرها الذهبى (ص ٦٧). كان شوقى يفهم نفسه على أساس من الربط بين الماضى والحاضر، وكان هذا الربط علامة حاسمة فى الهوية المصرية آنذاك. والتنبيه الى عودة القبيلة بكل ما يتصل بها من ارتباطات تنبيه هام. ومازلنا بحاجة إلى استثمار هذه الملحوظة لتفسير بعض الظواهر فى حياتنا الى يومنا هذا. ويبدو أن الإنسان المصرى ما يزال يحمل حنيننا الى النمط القبلى القديم.

والتفسير الثانى الذى يقدمه يحيى حتى للمراثى الشوقية يرفعها الى مصاف الوثائق التاريخية. فشوقى عندما يرثى إنسانا يصوره كشخصية تاريخية ويصور معه حقبة من الزمن، أو حادثة لها أهمية ثقافية أو حضارية. مثل انشاء كورنيش الاسكندرية. وقد يتلقف بعض الباحثين هذه الملحوظة فيقدم لنا دراسة تفصيلية عن شوقى مؤرخا فى مراثيه خاصة. وقد ادهشنى أن يحيى حتى لم يذكر أهمية الموت عند قدماء المصريين، وما تبقى من هذا

حيث يشاء، والخطوط التصويرية التي يجرى بها قلمه من حيث يشاء الى حيث يريد. ولك أن تقرأ شعره وتنظر إلى لوحاته لتدرك انه بلغ ارفع ما يسعى اليه الفنان، وهو إبداع لفئة تتسم بسماته وتتنوع بظاهرها.

أغرقتني دراسة يحيى حتى بأن استرسل في تاملاتي النقدية . ودراسة يحيى حتى لرباعيات صلاح جاهين تبدأ بداية مختلفة عن دراسته لاحد شوقي، ولو سلك السبيل نفسه، لوجد صلاح جاهين أيضا، مثل شوقي، فنانا مفرط الحساسية ولقر ذلك في بداية الدراسة. ولكنه يؤجل هذا الحديث عن الارتباطات السيكلوجية، ويبدأ بحديث عن الرباعية قائم على التقدير الخاص والتقدير العام، يقول: «الرباعية هي أحب قوالب الشعر عندي» ولعل سبب ذلك انه يحب المنمنمات، ويفضل العمل الفني الصغير المركز على غيره، والرباعية في تصوره من قبيل المنمنمات وهذا هو الانطباع الشخصي ولك أن تأخذ به أو لاتأخذ، فان أخذت به فأنت على وفاق مع الناقد، ويمكنك أن تسير على دربه خطوة خطوة حتى يكشف لك عن المزيد، إنه يكشف في الرباعية حركة من نوع حركة السياق في التراجيديا تتجه إلى عل، وتبلغ مداها في البيت الرابع الختامي، حيث تدق كوقع المطرقة على السندان فإذا، التوت الحركة، ومالت الى أسفل، فشلت الرباعية ويوضح هذه الملحوظة التي تحتاج بطبيعة الحال الى قارئ خبير حساس، بأمثلة منها مثلا رباعية:

مع إن كل الخلق من أصل طين
وكلمهم يبتزلوا مغمضين
بعد الدقائق والشهور والسنين
تلاكي ناس اشرار طيبين.

الاهتمام في الشخصية المصرية المعاصرة، فما من شك في أن الهوية المصرية في حركتها الديناميكية على مر العصور حفظت كل الطبقات المتتالية من عصر الميثولوجيا البعيد إلى عصر التكنولوجيا الجديد، وما من شك في أن هذه الطبقات التراكمية تنطلق من عقالتها في الفن، فتعبر عن نفسها واضحة جليلة أحيانا، أو مستترة متخفية أحيانا أخرى. والركيزة الأساسية لمنهج يحيى حتى النقدي ركيزة سيكلوجية. فهو يربط الشعر بالشاعر، ثم يربطه بعد ذلك بأهله وتراثه. وهكذا درس يحيى حتى أبها فراس الحمداني وهكذا درس المتنبي وهكذا درس شوقي ثم صلاح جاهين. ولا أظن أننا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن الفصول التي تناول فيها يحيى حتى صلاح جاهين ورباعياته بالدرس والنقد، والتي تشمل نصف الكتاب تقريبا، هي أهم ما كتب عن شعر صلاح جاهين على الإطلاق. ولقد كان صلاح جاهين حاضرا في ندوتي مع فريدريش دورينمات في أواخر عام ١٩٨٥، قبيل وفاته، وحدثته بانني اعتبر شعره صورة متفردة لنفس حائرة ولشعب حائر. وإنسانية حائرة، تضحك من حيرتها. وادهشني أن يكون صلاح جاهين غارقا في العاصمية وممسكا في الوقت نفسه بزمام العالمية فهو يرسم صورة الإنسان المعاصر الذي يحمل على كتفيه أحمال الشك والغربة والخوف وهو يعرض هذه الموضوعات مصورة، منمجة، في إطار كاريكاتوري أحيانا وفي إطار الحزن الدفين أحيانا أخرى. والاستسلام والاستنكار والمرارة بين هذا وذاك حرصه على ادراك التناقض والتعسير عنه رباطا يربطه بدورينمات ويجمع بينهما. كذلك يعجبني في فن صلاح جاهين اللغة الحية التي يستمد منها



واحس بأن صلاح جاهين يتهايا ليحظم نفسه!!!
ويبين لك يحيى حتى أن الرباعيات وحدة
واحدة، وإن بدت متفرقة، وهي تختلف في
نوعيتها عن رباعيات المبدع الأول عمر الخيام،
لأنها تجمع الفكر والحياة معا، وكان عمر الخيام
مكتفيا بالفكر وحده. ومادامت حياة الشاعر
مؤثرة إلى هذه الدرجة فالمنهج السيكلوجي،
التحليلي- على طريقة التحليل النفسي في
كثير من الأحيان- هو المنهج المناسب، وهو
منهج طبعه بهراة من قبل على أحمد شوقي.
هل تمثل الرباعية التالية نقطة البداية في
فلسفة صلاح جاهين؟

«إنسان... أيا إنسان ما اجهلك
ما أتفكك في الكون وما أزالك
شخص ولعر وسلموم وملايين نجوم
وقاكرها ياموهوم مخلوقة لك؟
عجبي»

هل يقرر صلاح جاهين هنا، ما احس به
كافكا من قبل، من أن العقل العاجز غير قادر
على فهم الكون، وأنه أمام أسرار غامضة
لا سبيل إلى فهمها، وأن مجرد تصور الإنسان
لها يجعلها تبدو في صورة تناقضية
كاركاتورية؟ اكاد أجيب على سؤالي مؤكدا.
• اما يحيى حتى فلا يخفى علينا ان حبه
لصلاح جاهين الى درجة التوحد والاندماج
يجعله في موقع يمكنه من الحكم الملام على
شعره، «لأنني أحببت صلاح وخالطت شعوره
وشعوري إلى درجة التوحد والاندماج».

منطلق يحيى حتى إلى صلاح جاهين
ورباعياته هو الخوف، مفتاح الرباعيات هو
الخوف بكل أنواعه واشكاله ودرجاته. من خوف
الطفل، إلى خوف الفيلسوف إلى الخوف من
الخوف، والخوف لدى صلاح جاهين سبب يفسر

يرى أن البيت الثالث فيه مبالغة، فيه
تمويق للحركة لانه استمرار للبيت السابق على
نفس التوتيرة، ولهذا فهو يتناقى مع الحركة
الصاعدة، ولهذا ايضا فهو لغو. بهذه البداية
التقيدية المقفية في العيوب، يعبر الناقد عن
حرصه على الكمال، ويضع حكما متوازنا.
فحبه لصلاح جاهين، وهو حب بلا حدود،
يفرض عليه أن يريه المرأة بوجهيها. ويرى
يحي حتى أن «الرباعيات» تتضمن فلسفة
متكاملة، يشد بعضها بعضا، فلسفة بالمعنى
الواسع، لا بالمعنى الأكاديمي، فهي ليست بحثا
فقهيا، ولكنها «ومضات متألقة» وتقويمها
بأنها ومضات متألقة، يفرض على الناقد أن
يستخرج المضامين الفلسفية لكل رباعية
ويرتبها في نسق له أوله له آخره، وله حدوده
الواضحة. وهذه مسألة تحتاج إلى باحث أكاديمي
لينجزها وليبردها إلى أصولها من قراءات صلاح
جاهين وتأملاته. وينبه يحي حتى بعد ذلك إلى
أن هذه الومضات المتألقة انعكاس الحياة
الشاعر. الرباعيات ومضات متألقة من فكر
المفكر، ولحظات فريدة من حياة الإنسان،
ويشارك الناقد القارئ معه في استعلاء غوامض
هذه الومضات وهذه اللحظات فيلقى عليه
السؤال، بما يوحي بأنه حائر في أمر هذا الشعر
وصاحبه، وأنه يمنع نفسه عن الإفصاح المباشر
عما يجول بخاطرهم تجاهه وأظن ان أكثر الاسئلة
التي تركها يحيى حتى بلا جواب، اسئلة
الإجابة عليها بالنفي. فصلاح جاهين خائف،
حائر رافض، أكثر منه مطمئن، مستقر مقبل
على الحياة وحيرته على الأرجح حيرة مطبقة
مطلقة وأنها كانت تسعى إلى التغلب على
نفسها دون جدوى، وقد أدرك يحيى حتى هذا

به الكون كله فى رباعية يعتبرها يحيى حقى
«فريدة فى الشعر العربى كله».

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين
كهفين عيونها وخشمها برمخين
مات، لكن الرعب لم عمره مات
مع انه فات يذل التاريخ تاريخين
عجيب.

ويقدم يحيى حقى تفسيره للسحلية وكيف
تكون رمزا للخوف والعجز الانسانى وانعدام
الارادة. واعجبني فى تحليل يحيى حقى لهذه
الرباعية اختراقه طبقات شخصية الفنان والتزول
إلى اعماق أعماقها، إلى الطبقة الميثولوجية
التي تأتلف من رواسب ماضى سحيق من عصر
البدائية الأولى التي تشترك فيها البشرية
جمعا، لافرق بين صغير وكبير، شرقى أو
غربى، غارق فى التخلف أو بارع فى التطور.
هذه الطبقة الميثولوجية العميقة الأولى كامنة
فى البشر جميعا ومن ايجابيات مدرسة
التحليل النفسى انها حققتها، ودلتنا على ان
الانسان عندما يصدمه الواقع يرتد الى طبقات
فى شخصيته دون طبقة الوعي، مبتعدا عن
الواقع الراهن. وهذه العملية النفسية المعقدة لها
معنى خاص فى حالة الفنان، لأنها تتمثل فى
التمكن من رموز الميثولوجية وهى رموز تمتاز
بانها إنسانية عامة تضى على العمل الفنى
فى هذه الحالة من ناحية المضمون والرمز سمة
العمومية.

ويحيى حقى يكتشف فى شعر صلاح
جاهين خوفا من القدر ومن الوحدة ومن العدم
ومن تبدد الحياة بمعناها الفطرى والقرىزى،
وخوفا من مصائب الحياة الحديثة (ص ١٠٥)
وهو خوف وصل فى زماننا الحاضر الى حد
الاسطورة الحديثة، بعد ان ايقن الانسان ان

حضارته توشك ان تفتك به بدلا من ان تحقق له
السعادة، ولك ان تنظر فى شعر العالم شرقا
وغربا، وشعر اوروبا وامريكا خاصة، حتى
تطمئن الى ان هذا الموضوع اصبح موضوعا
محوريا فى الشعر الحديث.

ويتفرع عن عنصر الخوف عنصر فتاك آخر
هو «الملل». وقد عبر صلاح جاهين عنه مرتبطا
بالموت (ص ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨). ولصلاح
جاهين معالجة لموضوع النبى ايوب مثلا فيها
ايوب مللا، وهكذا نجد تاويلا جديدا لقصة
ايوب الذى ظل فى ضماير الناس ممثلا للصبر
على البلاء. والنتيجة التي يصل إليها صلاح
جاهين تقترب من تشاؤمية «شوينهور»،
ومادام الوجود مستغلقا على الفهم، ومادام
الإنسان عاجزا عن تصويره فى صورته الحقيقية،
ومادام الإنسان عاجزا عن ان يفعل شيئا، وقد
اصبح فريسة الخوف والملل، فما باله لايتخذ
قرارا حاسما يضع به حدا لمعاناته؟ هنا نصل
الى رباعية الانتحار التي يقول يحيى حقى
عنها إنه لا يحب أن يتناولها إلا بإيجاز شديد
لما فيها من «سم». ويحيى حقى يقدر خطورتها
كل التقدير، ويعى ابعادها ومداها اوضح
الوعي، فيقول مواسيا نفسه: «لأننى افضل الا
أرى فيها إلا دعاية خالصة- ولك ان تحكم على
تلك البصيرة النافذة التي ادرت فى عام
١٩٦٣ شيئا فتح ملفه مرة أخرى فى عام
١٩٨٥ للمرة الأخيرة.

واذا كان الخوف وما يدور حوله من مشاعر
من شأنه التحليل النفسى فان الحزن له موضعه
فى التراث الجمعى المترسب فى الشخصية
العربية والمصرية على وجه التحديد، ويمكننا ان
نعتبر هذه الملحوظة استكمالا ايضا لتشخيص
شخصية أحمد شوقى. وللبعد الفلسفى او



صلاح جاهين الى التماس النجاة او التحرر
بالفن. فحاول الصمود الى الأفاق الروحية
ولكنها كانت دائما تعثر في الطريق بحجرة
السخرية . وكان صلاح جاهين وقد قلّكته
النزعة التشاؤمية يجد أسياها متجددة تزيد من
ياسه، ومنهها الواقع السياسي، والواقع
الاجتماعي، الشقيقي يمض دم الشقيقي
(ص ١١٧) :

قالوا الشقيقي يممض دم الشقيقي
والناس ماهياش ناس يممض دم الشقيقي
قلبي روميته وجبت غيره حجر
دوب الحجر.. ووجعت قلب رليقي
هجي..»

الميتافيزيقي اهميته في هذه الدراسة الشاملة
، لأن حزن صلاح جاهين لم يكن نفسيا
 واجتماعيا بالدرجة الأولى، بل كان- على
الأقل في صورته الفنية- «وليد التأمل في هذا
الكون المجهول وفي اسراره الغامضة، وليد
الحيرة في فهم وضع الانسان فيه، وهل هو
مجبور على الشر، لاحيلة له في
جبلته» (ص ١١٢).

ويحدد يحيى حتى اثر هذه التركيبية
النفسية على التعبير الفني، فيرى أنها
السخرية (ص ١١٣) وقد أشرنا الى نقطة
الالتقاء بين صلاح جاهين ودورينمات من قبل
ويضيف يحيى حتى ان التركيبية النفسية
المكونة من الخوف والحيرة والحزن واليأس دفعت



الصوفية والصداقة الحميمة، ويحب أن ينتفع من مناهج النقد السيكلوجي ليقتررب من نفسية الفنان وفنه. ولكنه يهتم بالمنهج الفكرى والتاريخى والانطباعى والاستقبالى والجمالى كلها طبعه فى يديه يستخدمها كالادوات، اداة لكل مشكلة، حتى إذا سهر اغوار الشاعر وشعره هاج وجدانه بالشعر فرسم بالصورة للنغمة صورة ابداعية جديدة.

إن كتاب يحيى حقى، «هذا الشعر»، جدير بأن تفرع له من حين لحين وتعلم منه ونكتب عنه وتلطف تلميحاته واشاراته، وما تزال بالكتاب فصول عن محمد اقبال فيه خواطر مترجمة، و«همس المللك» قصائد لميزرا اسد الله غالب (١٧٩٧-١٨٦٩) ترجمها يحيى حقى الى العربية... ديوان من الشعر ودراسة متعمقة متأنية، وذاكراته وصوره، ولعلنى أجد من الوقت مايتيح لى ان انتقل الى القارئ طائفة اخرى من ملاحظاتى الهامشية التى وقفت فيها عند فكر يحيى حقى احيانا وخطوت بها خطوات من عندى احيانا أخرى.

ولقد حاول صلاح جاهين أن يتغلب على محتته النفسية الفلسفية، ولكنه- وان لم ينف وجود عالم المثل الذى قال به افلاطون، كان يرى «أن هناك فصاما تاما واستحالة اتصال بين عالم المثل والوجود المحسى» (ص ١٢٠) وربما حاول صلاح جاهين أن يتغلب على المحنة بمنطق الاطمئنان الشرقى (ص ١٢٩) الذى يهون كل صعب، بسبب وبغير سبب، وربما حاول أن يسلك سبل الصوفية ليجد الفرج.

اما القيم الجمالية التى تطالعنا فى شعر صلاح جاهين فمفتاحها «ابن البلد» ومزاج ابن البلد ولغة ابن البلد صلاح جاهين له قدرة خارقة على طبع لفته بطابعه الخاص، وإنه يستمد سجله اللغوى من مصادر عديدة يضيفها الى لغة ابن البلد ولكنها تنصهر فى بوتقة واحدة. وليس مهما أن تكون هذه اللغة فصلى أو ميسرة أو دارجة، ولكن المهم ان تكون لغة شعرية متفردة.

يحيى حقى ناقد صاحب مدرسة تكاملية تفيد من ايجابيات المناهج المختلفة. حقيقة أنه يفضل الدخول الى الشاعر وشعره من باب

يجبى حقى: أخدم بلدى والفصحى

حول منتصف السبعينيات ثم كتاباته النقدية- ومن بينها هذا المجلد الذى نعرض له- وينصرف معظمها إلى نقد الأدب تنظييراً وتطبيقاً بالإضافة لمجموعات تتناول موضوعات محددة: المسرح أو السينما أو الموسيقى أو الفن الشعبى وأخيراً تلك الكتابات التى ينطلق فيها الكاتب حراً يحدّثنا عما رأى وقرأ وعرف وشهد من ناس وأحداث وأفكار.

ولست أعرف بين كتاب العربية مثل هذا الرجل الحى خفيض الصوت لامع الفكر، يقطر العينين رائق الفكاهة، يرقب الناس فى سعيهم اليرمى للمقمة والكلمة. فيحيطهم حبه، ويفرقهم فيض إنسانيته، ويدهشه- فما يزال الطفل كامناً فى الشيخ الاشيب- مايقوم بينهم من حواجز وحوائل.

قاهرى خرج إلى العالم الواسع فشرق وغرب. عدته عقل متطلع وعين لامة وإيمان راسخ ببلده وتراثه ودينه. وحس مرهف وقلب بهيم بالجمال وان وجده وسط مظاهر القبح والدمامة. طوف كثيراً (أتاح له عمله

ان اصدار الأعمال الكاملة ليجبى حقى (وهو مشروع بدأه المسؤول عن هيئة النشر أول السبعينيات الدكتور السيد الشنيطى، ثم تابعه باهتمام خلفه صلاح عبد الصبور) يقف وراءه جندى كان مجهولاً لكنه لم يعد كذلك منذ بدأ يضع اسمه على المجلدات الاخيرة هو فؤاد دؤارة. ولعله لولا دأب ودؤارة ومشابره وجهده الذى ينتهى إلى متابعة الطباعة ومراجعة البروفات، لما قدر لهذه الأعمال ان تتاح على هذا النحو الميسور، ولقيت أعمال هذا الرائد الكبير- كما كانت- ضائعة مثل حيات الجوهر وسط كثير زائف

وأعمال يجبى حقى يمكن ان تنقسم- موضوعياً- لاقسام ثلاثة. ابداعه الخالص فى القصة والرواية وهنا تقدم هذه الأعمال فرصة ثمينة لم تكن متاحة من قبل لتابعة تطور فن القصة القصيرة التى لم ينقطع حقى من كتابتها منذ نشر أولى قصصه فى ١٩٢٥ (هو من مواليد ١٩٠٥) حتى توقف عن الكتابة

عند غيره مثل هذه اللغة الرائقة المصفاة:
اللفظة رشيقة مرتاحة في مكانها، لائبة ولا
مقلقة، والجسلة تؤدي للآخرى دون قسر أو
افتعال، والاستطراد يوعي لتقليب الفكرة كمن
ينظر للبلورة من كل وجوها، والخطاب موجه
دائماً للقارىء - الرقيق، كمن وضع ذراعه في
ذراعه ويروح يتحدث إليه بما عنده وأعذب ما
فى هذا كله حس بالفكاهة لا يفترقه أبداً فكاهة
حلوة صادرة عن فيض قلب محب، لا تعسر
لتزرى، لكنها شفق عطف ذات أدب، لا ترفع
الستار عن الخبىء قبل أن تبسمل وتقول
ياساترا.

وهذا المجلد من أعمال يحيى حقى عن
هموم الكلمة المكتوبة ومشاكلها: عن العامية
والفصحى، عن الترجمة والقواميس والمعاجم،
عن الخط العربى وحروف الطباعة وعلامات
التوقيف، عن موسيقى الالفاظ فى الشعر
والنثر، عن المجلات الأدبية والأبحاث الأكاديمية
فى قضايا الأدب واللغة، عن معنى الوضوح
فى التعبير الأدبى وشروطه، عن فن كتابة
السيرة الذاتية وأدب الرحلات، عن الاسماء
المستعارة التى يتخذها بعض الكتاب، عن
العلاقة التى يجب أن تقسم بينهم وبين
ناشريهم، بالإضافة لعدد من الكتاب الذين
تناول الكاتب أعمالهم بتقديم أو تعريف.

ستون مقالة نشرها الاستاذ الكبير فى
الستينيات وأول السبعينيات حملتها صحف
متوارة لا يكاد ما ينشر فيها يحظى باهتمام
(ما أشبه صاحبها بهؤلاء الذين احبهم واقترب
منهم، ثم قدمهم الينا فى صور قلمية اخاذة،
يجمع بينهم وبينهم انهم ناس فى الظل). حين
اجتمعت مما كشفت ملامح من وجه هذا

الديبلوماسى ان يقسم ويعمل فى جسده
واستانبول وروما وباريس وطرابلس وسواها)
ورأى كثيراً وقرأ كثيراً، ما امتع ان يحدثك
عن هذا كله حين يدهمه - بغتة - السؤال عن
العمر أقصير هو أم طويل؟

ثم ان حقى يحدثك فى اسلوب من أرشق
أساليب العربية المعاصرة واعذبها لا اعرف كاتباً
يكتب مثله عربية صحيحة رصينة، لا متبالغة
ولا متقعرة لا ساعية الى الادهاش ولا
متجذبة نحو الغريب المهجور، دقيقة مقتصدة.
اكثر ما يضيئ به الوشى الفارغ والزخرف
السمج. كقطع الصدف ملطوعة على كرسى من
الطراز العربى. انتظر حتى يتقادم الخشب
فتساقط عنه. كاشفة عرى الخشب وقبحه.
اكثر ما يعنيه ويحرص عليه صدق التعبير
وتجنب الترهل فى الفكرة والثروة فى التعبير
عنها، ولعل مطلب الصدق هذا هو ما قاد خطاه
الى تبع العامية « وقد صفت باربعين غريال
وغريال.... » ينتقى منها الفاظاً وتماييز،
تتألق فى نسيج كتابته فلا تضيق بها أو تبدو
نايبة عنها، تطلع عليك اللفظة او التعبير
وسط نسيج عربى فصيح فتعطى الاثر الذى
يريد الكاتب تماماً، لا اقل ولا أكثر، وفى مكانه
تماماً، لا قبله ولا بعده. العامية جانب اصيل فى
تكوين هذا الكاتب القاهرى، وربما كان سبب
عشقه لها ما قاله هو عن آخرين: أن العرق
الحديث اشد اهتزازاً بحب الوطن الجديد وانتهابها
لفضله وجماله، يصدق هذا على عدد من كتابنا
وشعرائنا الذين تسرى فى عروقهم دماء تركية
توفيق الحكيم ويحيى حقى والاخوين تيمور،
ومن قبلهم البارودى واحمد شوقى وقاسم أمين
وسواهم.

صح هذا التفسير أو لم يصح فانك لن تجد

الفصحى، بل هي الاجابة على سؤال بسيط عريض معاً ماذا تريد ان تقول فيحس القارىء بالعمق والجمال والجديد...؟».

ذات الموقف يعبر عنه حتى فيما يتعلق باللغة التى يجب ان تستخدمها اجهزة الاعلام: إريد من التلفزيون والراديو قيل ان يسأل: بأى مستوى لغوى أتحدث إلى الجمهور؟ ان يسأل: ما هي هموم الجمهور التى يجب ان التحم بها واتحدث لهم عنها بلا افتعال؟...». ويسوق فى التدليل على رايه تجربته الشخصية لاهميتها فى ضوء مايتهم، به أحياناً من، «ميل» إلى العامية واستحسان لاستخدامها، يكتب: كل الذين يستخدمون كلمات عامية أحياناً فى كتاباتهم بالفصحى- وأنا من بينهم- يجمعون أنهم لا يحسنون وقت الكتابة أنهم ينقلون من الفصحى إلى العامية، أنهم يفعلون ذلك بلا عمد، بل انبعاثاً من احساس داخلى لا ينتبهون له بان السياق يقتضى هذا التحول...».

نعم انه مطلب صدق التعبير وتحري دقته هو ما يقتضى هذا التحول ويبقى يحى حتى كاتباً بالعربية، مجدداً لشبابها معيداً لفن المقالة الأدبية بعض مكانتها التى كانت لها فى شبابه، حريصاً على احكام بنائها قدر حرصه على حسن صياغتها، فلا تكاد تخلو مقالة واحدة من صياغة تلفت النظر بجذتها او حداثتها أو التفاتتها للمفارقة، حس الفكاهة عنده حافظ آخر للالتفات نحو العامية وراثتها الغنى بالنكتة والتفشة واستخدام افانين الصياغة فى الجناس والثورية واصابة المعنى البعيد بلفظ قريب، وهم يقولون فى بلادنا تفسيراً او اعتلاوا أو التماساً للرضى ان «النكتة تحكما» وحتى مترجم قدير، له اسهامات غير مذكورة فى ترجمة الرواية والمسرح (من

الكاتب المولع بالعربية، العارف لها الناقد لاسرارها، لا القاموسية أو المعجمية وحدها، بل الالتفات لظلال المعانى ويسر الاستخدام ودقة اصابة الهدف وسهولة النطق وجمال الايقاع.

ومن البديهي ان يتطرق حتى لقضية الفصحى والعامية فى التعبير الأدبي، وهي مثارة دائماً يختلف حولها اصحاب وجهات النظر المتعارضة، لكن الملاحظ فى اثارها انها غالباً ما تتخطى حدود الاختلاف حول قضايا الأدب واللغة لتصب مباشرة فى قلب قضايا السياسة والدين ويعمد كل فريق الى ارباب الآخر. «فانصار الفصحى يرهبون خصومهم بانذارهم انهم باستخدامهم للعامية سيقضون على القومية، ويكون رباط الأمم العربية، ويحققون اغراض الأعداء ومؤامراتهم، فهم خصوم لوطن خصوم للقومية، بل لعلهم لا يستنكفون من اتهامهم بانهم خصوم للدين ايضاً...») وكما يهرب انصار الفصحى انصار العامية يهرب انصار العامية انصار الفصحى بان تشدد هؤلاء الاخيرين فيه قضاء تام على فن القصة وتمجيز لنا بالتالى عن اللحاق بركب الأمم المتحضرة، ثم ينقلون من بعض كتب النقد الجامدة الفاظ جديدة كل منها يكشر عن أنيابه مثل «ابعاد الشخصية- الجو- الايحاء... الخ» من أجل الدفاع عن ضرورة كتابة الحوار بالعامية، وهذا موقف فيه شيء كثير من الوهم، ومن الزيف ايضاً..

حدد حتى ارض المعركة، فوجدها رقعة صغيرة لاستدعى مثل تلك القنابل المتساقطة، هي حول كتابة الحوار فى القصة ا يكون بالعربية أم بالعامية. ويقدم القاص المتسرس رأيه الواضح: «ليست المشكلة فى القصة هي هل تكتب الحوار بالعامية أو

ترجماته المعروفة: «الأب الضليل» لالكسندر دوماس. وهو يحدثنا عنها في هذا المجلد، و«دكتور كسوك» و«البطة» وسواها). وهو يتحدث عنها في بعض مقالات هذا المجلد حديث الذي عرف الشوق وكابده واحترقت به اصابعه. الترجمة خيانية؟ نعم في افضل حالاتها تقريب لا تقرير؟ نعم. لكنها عمل نبيل قدر ما تنطوى عليه من جهد وتحمل للدقة، لا دقة اللفظة الميتة في المعاجم، بل اللفظة الحية التي تشغل مكانها المحدد في السياق اللغوي الجديد الذي انتقلت اليه، عن خبرته بالترجمة يقول حتى: «احب الترجمة وأخوض بحارها العاصفة، بل اتنى ان افرغ لها أشعر بللة حين أوفق- ولو بعد جهد مرهق يتركني كالحفرة المبللة- في ان انقل فكراً رفيعاً معبراً عنه في لغة اجنبية حضارية الى لغتنا الفصحى نقلاً اميناً، بحيث ياتي النص العربي مطابقاً تمام المطابقة للنص الاصلى، بلا تهرب مؤذ الى الاختصار او التشويه او التعميم بدلا من التخصيص باستخدام اللون في التعبير في طيف من اطيافه- مادة أو معنى- بلا قفضة تجعل النص العربي شرحاً لترجمة، اشعر براحة لاتنى لست عاطلاً، بل اساهم بقدر جهدي في خدمة بلدي وثقافته وخدمة الفصحى التي اتعشقا...».

ولأن حتى ابن نكتة لاتفوته «الواحدة» لم تفته «حسن..حسن» هذه التي يوسعنا بها مترجمو المسرحية المنشورة والمذاعة والمعرضة جميعاً هي كلمة «الاستعانة» التي تتردد عند يد- مقاطع الحوار على السنة المشثلين في المسرحيات المترجمة بالفصحى:

- حسن .. ماذا تريد؟

- حسن..سانصرف..

- حسن .. اذا كان الامر كذلك .. وهكذا..

وهكذا

ويغضب حتى: «اقلمل لها كلما سمعتها تقلقني قلقلة المطب للسيارة احسن ان الحوار- وهو بالفصحى- حوار اعاجم «وحسن» ترجمة أمينة، ولكنها في لغتها الاصلية فقدت معناها اللغوي لتصبح كلمة استعانة مصطلح عليها. ولكل لغة سليقتها في طرق اختيار كلمات الاستعانة وأستخدامها، اذا اختلفت السليقة والطرائق فلا مناص من الاحجام عن ترجمة المعنى اللغوي لهذه المصطلحات ولا مفر للمترجم من أن يجد لها مصطلحاً من سليقة

وقد التفت الى هومر الترجمة ومشاكلها حين سال فيض من الترجمات المسرحية طوال الستينات نتيجة سوء فهم قتل في ان ترجمة المسرحية اسهل من ترجمة سواها. لأن جملها قصيرة. ولغتها غير متصلة بمصطلحات الفلاسفة أو العلوم الحديثة. لكنها في الحقيقة من اشق الترجمات. لأنها تعتمد على مصطلحات الحديث التي تادرا ماتحتويها

لفته فيؤدى المعنى المقصود تمام الاداء...

ولكن.. من أين للمترجم الشاب أن يقرب من سليقة اللغة. وهو لم يجد من يعينه على أن يتذوق بأذنه وطرف لسانه اسرار اللغة والجمال الخفى فى بلاغتها؟ ان النصوص التى يدرسونها فى المدارس لاتعين على شئ من هذا بل لعلها تعين على نقيضه: النغور من اللغة وكراهتها. ويتقدم حتى باقتراح: «لماذا لاتتضمن كتب المطالعة مقتبسات مستفيدة من كلام الغزالي وابن سينا وابن رشد والقارابى ليسرى تلمسنا كيف كان اجداه يفكرون ويكتبون...». وفى النهاية- راجع ما سبق من فضلك- تحكم النكتة: «إذا لم يعجبك هذا رأى فساقول لك حسن. ولا مؤاخذا...»

ومن عشق الكلمة الى عشق الحرف: يتمثل هذا العشق الأخير فى اثاره حتى لتقضيته مرتبطين: انهيار فن الخط العربى. ثم حروف الطباعة المستخدمة اليوم فى الصحف والمجلات.

والخط- بداهة- هو وسيلة كتابة اللغة. واللغة المكتوبة هى اهم وسيلة لاكتساب المعرفة ومن ثم فان الثقافة تعتمد- بمعنى من المعانى- على الخط. من هنا تأتى صرخة يحيى حتى: «آن الأوان لأن يقف جميع المثقفين وقفة رجل واحد لوضع حد للانهيار الذى أصاب أخيراً الخط العربى عندنا سواء خط اليد فى المدارس، او خط الطباعة وبالأخص فى الصحف والمجلات...» لهذا الانهيار اسباب ثلاثة: تراجع الاهتمام بتدريس الخط العربى فى المدارس ثم وسائل الاعلام الحديثة كشاشة السينما والتلفزيون ومانشئات الصحف وملصقات الجدران ويقط النيون وبطاقات زجاجات المطور والأدوية.. الخ وكلها مجالات طارئة على الخط

العربى، دفعت بعض الفنانين الى العبث بالخط العربى عبثاً شديداً. الافة الثالثة هى ان الطباعة الحديثة دلقت على رؤوسنا هذا البنط الذى تطبع به معظم الصحف.. وقرأته عميرة كل العصر. صغر الحروف ودمامتها وتكرها/ لجمال التنسيق بين الحروف فى الكلمة العربية هو سبب عسرها!

هذه هى الأفات الثلاث التى يعانى منها الخط العربى... وأولى وسائل الاصلاح فى نظرى هى أن تفصل تمام الفصل بين الجانب الجمالى والجانب النقى فى الخط العربى الجانب الجمالى على العين والرأس هو كنز ثمين نعتز به وتطالب له بالازهار والنمو بل نطالب بان يصبح عماد مدارسنا الجديدة فى التصوير التجريدى (ملاحظة من عندى ان ما يطالب به الاستاذ يحيى هنا هو ما قد تحقق الى حد كبير كتزايذ عدد التشكيليين العرب عراقيين ومصريين وشواما ومغاربة الذين يستخدمون الخط العربى، بل واقامت عدة معارض خاصة بهذا الاستخدام التشكيلى للحروف العربية).. اما الجانب النقى، أى وظيفة الخط باعتباره وسيلة للكتابة لا للزخرفة، فلا بد ان نشرع فوراً فى تبسيط الخط العربى، أى التقليل الى الأقل الا لازم من الصور العديدة التى يختلف فيها الحرف بحسب موقعه من الكلمة...

ويتقدم حتى هنا باقتراح محدد يقول انه دعاً اليه حتى يبع صوته- وهو خفيض بطبيعته- حول حروف الطباعة ولكن من الذى ينظر فيه او يأخذ به؟ هذا اقتراحه و«التوفيق فى اعتقاده لا ياتم الا بطباعة اللغة العربية باحرف منفصلة ليكون لكل حرف قالب واحد لايتغير. المهم ان نعد الشق الجسيم لهذا الحرف، وان نجعل بنطه مقاساً على النظر



بينظلون قصير، ام خط بنت نهد ثديها وهي
فى سن التاسعة فحجزها ابوها فى البيت، ام
خط رجل مصاب بقصام رده الى الطفولة، اقول
لك الحق أنتى بعد ان أرى ان خطة لا يزال فى
اللفة او القساط أعود فأسحب على عجل كل
اعجاب سبق ان ابديته وانا استمع لأرائه فى
بيكيت ويونيسكو، هكذا نشأت ، وهكذا هى
تريبتى وامرى لله..»

هل استطعت ان انقل اليك بعض اهتمامات
يحيى حقى.. عاشق الكلمة والحرف.. وبعض
طريقته فى صياغة تلك الاهتمامات .. ام اننى
فعلت ما فعله الهدد حين القى بصيده الصغير
فى البحر امام سليمان وجنوده. ثم يائى الله..
من فاته اللحم فعليه بالمرق؟

الوسط فى بلادنا، ليس فى الاقتراح مساس
باللفة وقواعدها، ولا بيت بين الحاضر وتراثنا،
فى الغرب كتابة اليد بأحرف متشابكة وفى
الطباعة بأحرف منفصلة، وهذا ماستفعله
ايضا..»

لماذا الاهتمام بالخط هذا الاهتمام كله؟
يسوق حقى اسبابا كثيرة ويضرب الامثلة من
لغات الغرب والشرق، اهمها هذا المنظر الشائع
الذى يصف لنا: «واحد اقتدى طويل عريض،
فى يده ليسمانس ويتكلم فى بيكيت
ويونيسكو، وفى البورت وفروست. وربما فى
عزرا باوند ايضا، ثم اذا طلبت منه ان يملأ
استمارة طلب الاستخدام لشغل الوظيفة التى
ينشدها فى وزارة الثقافة لم يتلكا فى اجابة
ولكنك حين ترى خطه تحار: هل هو خط صبى

يجيب حقى يكنس دكانه

(أحمد خيرى سعيد) وكان مع محمد تيمور و طاهر لاشين، وعيسى عبيد، وحسين فوزى وحسن محمود البداية والأصل لخلق وإبداع قصة قصيرة مصرية موضوعا واسلوبا تحقق شروط فنية شكل القصة القصيرة، فن تصوير اللحظة العابرة والنقطة على منحني الطريق وبأسلوب مركز مكثف قريب من الصورة الشعرية وبناء تشكيلي يستوعب فنون الموسيقى والتصوير والعمارة لقد اكدا بداعهم انهم أدركوا أن القصة القصيرة تشبه حبة الرمل التى فيها عناصر الشمس وقطرة الماء التى تحتوى عناصر المحيط والنقطة التى تشمل العزف السيموفونى.

وكما كتب (يجيب حقى) عن دورهم فى تطوير قصتنا المصرية فى سيرته الذاتية (اشجان عضو منتسب) قائلا لكان علينا فى فن القصة أن نكأ مخالب شيخ عنيد شحيح حريص على ماله اشد الحرص، تشدد قبضته على اسلوب المقامات، اسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، اسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمتراقات، اسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم

صدر المجلد الثامن والعشرون والأخير من الأعمال الكاملة لفنان القصة القصيرة المصرية يجيب حقى- بعنوان موج بالدلالة- (كناسة الدكان)

وقبل أن نشأمل وندرس ونحلل ما احتواه من خواطر وتأملات وذكريات وانطباعات غاية فى السمو والرقى الفكرى والجمالى.. يجب أن نذكر بالتقدير والاحترام الجهد الأصيل الذى قام به الناقد (فسؤاد دواره) فى جمع وترتيب مقالات ويحي حقى التى نشرها فى عديد من المجلات والجرائد أبرزها جريدتى التعاون، والمساء، فأنقد بذلك من الضياع جهدا خلاقا ورؤى غنية شاملة وموسوعية لكاتب كبير متواضع أثر أن ينشر فى جرائد متواضعة، وأثبت خصوصية إبداع والمجاز (يجيب حقى) الذى طالما اتهم بأنه كاتب مقل،

ولقد اجمع النقاد بكل إنجازاتهم ومدارسهم على أن المرحلة القصصية الباهرة التى أحدثها وقدمها (يجيب حقى) فى عمر قصتنا القصيرة هى مرحلة الريادة والتأصيل، فهو واحد من أبناء المدرسة الحديثة ومجلة الفجر لناظرها

الرامية إلى مصممة من الشفاء، اسلوب الواوات والقصائد والتمائم والمعدلات والرموز والكتابات، واللاجرمات والبيدانات واللاسيمات، اسلوب الحدوتة التي يقصد بها التسلية، كنا نريد ان نتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من اوربا، شرقها وغربها (ولا التحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور اسلوب) كان علينا ان نضرب على يد من يحكي لنا قضية جنائية، ويقول اكتبوها قصة جميلة حقا، ونقول لها القصة شيء مختلف اشد الاختلاف، وكان علينا آخر الأمر ان يقبل الناس إدعاء إنسان ما ان له الحق في إعادة صياغة الواقع))

ويصعب هنا الإلمام بكل اللحظات الإنسانية الدافئة التي إختارتها عذسته الحادة وتفلقت في أعماقها، ونشعر بالحيرة وسط عديد من نماذجه المقطرة من حيوات بسيطة حاملة مسحوقة في دوامة الصراع اليومي، لقد عاجلت هذه الموهبة المنهزمة، بالحياة قصايا الجنس والموت والانسحاق والتمرد والأمل، واحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصيري في صراعه الأخلاقي والاجتماعي،

* إن مهارات يحيى حتى رغم قلتها وتذبذبها بين الواقعية والصوفية بين اللقطة الحساسة المزهقة وبين اختزال الواقع وصدقه كل ذلك يغرينا بدراسة قصصه غير اننا هنا نتأمل وندرس بعضا من مقالاته التي جمعها في كتبه وأبرزها أخبرا ما جاء في كتابه العذب لكتاسة الدكان]

* ودكان يحيى حتى يحتوي العديد من الكنوز والجواهر والعقيق هي نظرات وتأملات

وانطباعات واختيارات فنان عميق الحس الانساني والأخلاقي وناقذ البصيرة ورحب الأثق يقول «لا قياس عندي لعمري إلا بهذه اللحظات القليلة النادرة التي نهض فيها عرق من روحي مهتزا بجذل قلبي عند التقائي بالفن، متلقيا ومعبرا، قمة هذا الجذل عند التقائي بالشعر والموسيقى - على قدم المساواة - ثم النحت، ثم التصوير ثم العمارة، لست أدري أين اضع بينها لقائي برشاقة الإنسان في فن الباليه، يعلو كل هذا جذل اللقاء بفن اعظم واجل فن الطبيعة وجمالها، لوافضت فيه لأحتج أن أكتب مجلدا ضخما، لحظات قليلة نادرة، ولكني عرفت بفضلها طعم السعادة، وحمدت ربي عليها حمدا طويلا (لا يتقطع)

...

وجولتنا في الدكان تشمل قسمين:

١- من عالم الطفولة

٢- في دروب الحياة

* ولنبدا بعالم الطفولة وسحره وغموضه حيث تجسد الصور والذكريات وتتداعى الإحساسات الأولى عن دهشة وبكورة اللقاء الأول مع الحياة، شتقشة الفجر ودينا المسموعات لا المرنيات حيث تسمع بالليل لدقة نهوت الخفاير على الأرض، توحى وتشير المخاوف عن القوى الشريرة المبهمة التي تترص في الظلام، الجن والعفاريت والست المزيرة والبسلة التي تصطنع الوداعة وتستدرجك لتركبها فإذا تحامقت ونسيت المواعظ علت بك درجة درجة حتى تبلغ عنان السماء فأنت في خطر ان تدوخ فتسهيى إلى الأرض ويندق عنقك، ولكن مهلا مهلا، كل هذه المخاوف ستزول وسيأتى الفجر وسيأتى صوت المودن



فيحس الانسان انه فى حوزة رب قدير رحيم، ثم يأتى صوت الديك كأنه يقول اصح يانايم، هذه الذكريات ليست غريبة عن نشأة يحيى حتى حيث يقول (ولدت بحارة الميضة وراء مقام السيدة زينب فى بيت ضئيل من املاك وزارة الأوقاف، ورغم اننا غادرنا حى السيدة وانا لازال طفلا صغيرا، فبهيات ان انسى تأثيره على حياتى وتكوينى النفسى والفنى، فحازلت إلى اليوم اعيش مع الست (ماشاء الله) بانعة الطعمية، والأسطى حسن حلاق الحى، وبائع الدقة- ومع جموع الشحاذين والدراويش الملتفين حول مقام (الست)

* وكم كان (يعبى حقى) صادقا فى قوله عن تأثير حى السيدة زينب فى تكوينه الفكرى والفنى فقد تحقق فى درته القصصية (قنديل أم هاشم) روعة الصراع بين العلم والدين وجسد هذه الأزمة فى نفس وعقل ووجدان عمه اسماعيل وثورته على عشيرته وطفوسها الغبية، ورمزها علاج عيون (فاطمة) بزيت القنديل، وكان هذا الصراع بلورة لصراع الشرق مع الغرب.. علم أوروبا وبنائية وتخلف حياة الشرق، غير انه حقق الصلح فى النهاية بين الاضداد عندما اكتشف ان مصر لا ترفض العلم اذا نبع من «خصوصيتها الحضارية وطبيعة ووداعة واصالة شعبيها، كذلك تحقق هذا التأثير فى القصص العذبة الحبة الواقعية عن حياة وبشة حى السيدة زينب فى مجموعته القصصية (ام العواجز)

* ويعبى حقى يؤكد أيضا اننا نفقد بتجاوز مرحلة الطفولة احساما غريبا هو لذيد ومخيف فى آن واحد- بأن وراء عالم الواقع الذى نعيشه عالما مبهما يحيط بنا، ويتدخل فى حياتنا ويخاطبنا صراحة احيانا ورمزا

احيانا، إنها خسارة جسيمة لأننا نهبط من الروعة والدهشة والاهتزاز النفسى إلى وجود رتيب وطأينة تافهة مقامة على مسلمات اصطلعنا عليها ولقما نناقشها وإن بقى صوت ضئيل جدا يهمس لنا بخفوت أن لاضمان بأنها غير زائفة

* ولعل الموت... وعيشه... والشعور بقسوة العدم هى اخطر اختبارات الطفولة، ولقد عانى يحيى حقى بشاعته عند رؤيته حادث مصرع زميل فى المدرسة الابتدائية صنمه الترام وهو يصور عبثية هذه اللحظة فى صورة غاية فى الإعجاز (اول مرة شهدت فيها إنسانا يحتضر امامى.. يكاد فى يلمس فمه من فرط اتحنائى فوجه. اطل على تلك اللحظة المذهلة التى تقلب الحياة فجأة الى موت وال (أنا) فيمن يلفظ آخر انفاسه الى (هو) ابدية، تنقل بقية الوجود إلى عدم. الحركة الى جمود ، تعدد تعبير متجدد إلى شلل قناع على وجهه، هل يريد أن يقول لنا شيئا؟ بهيات له ولنا، لغته ليست لغتنا. انتهت الصلة بيننا بلاعودة.. تنقل بشة واحدة منطق جميع الفلاسفة فى عقد صلح بيننا وبين الكون إلى لغز مستجد لا يعرف مخلوق سره)، ويقول أيضا (فأريد لى كذلك ان يكون اول موت اشهده هو موت بعد ابداع مثال على ان الذى يربط الانسان بالحياة إنما هى شعرة او هى من خيط العنكبوت... هاهى ذى تنقطع صدفة ، ومن حيث لا تنتظر وضد كل منطق وحسبان وتقدير كأن السخف صفة لاتعرفها الحياة وحدها أحيانا بل يعرفها الموت ايضا احيانا، والسخف يلىق بالحياة اللعوب ولكنه لا يلىق بالموت الجليل.. من اجل هذا زاد ذهولى ضعفين

إن هذه الرؤية المتعلقة بالجزئيات التي لا ينضب معينتها عند (يحقى حقى) قد كشفت عمقا آخر للحياة ومستوى ابعاد لم يكن قد اكتشف، مستوى للتطابق فيه قيمة تفوق قيمة الأسباب والحقائق الموضوعية.. ولما نستطيع ان نحكم عليه بتحويله إلى محاولة جمالية محض، ترى ايها اقرب إلى الحقيقة؟ التمثل العادى المعقول للإشياء التى تشكل حياتنا العامة انطباعاتنا الأولى قبل ان تتحول الى كسر عام.. هذه الاحساسات الفجة السخيفة الباعثة على الدوار الملون غير المتميزة كغبار الزمن، التى تكون العنصر الأولى لحياتنا الواعية، لقد اعتدنا ان نكبت هذه الاحساسات ونعطيها شكلا عقليا إلا فى حالة الطفولة والحلم والتحليل النفسى.

ونتوقف فى دكان يحيى حقى عند قسم بعنوان (فى دروب الحياة) فتبهرنا خلاصة وزيدة حكمة الحياة وثمره العمر الطويل وجماع الدروس المستخلصة من خبرة وتجربة ابداع عمرها خمسين عاما مشقة بالدراسة والقراءة والوظيفة فى السلك الدبلوماسى والسفر والكتابة وزيارة المتاحف والأثار -

* وفى مقالة (مذكرات فنان غشيم فى الكار) يتحدث يحيى حقى بكبرياء عن لقائه بأورونيا قاتلانا (شتان فى الرحلة الى روما بين رجل يحييتها من الشمال ومعه تركة ثقيلة من مخلفات همجية قبائل القانداى والفيونيون والفيايكنج، واحزابهم وبين رجل يحييتها من الجنوب، هو من أبناء الشرق فى جمعبته كنز ثمين من حضارة كانت لا تغل عن حضارة اوربا ، ومن ثقافة، إن اختلفت عن ثقافتها فهى لا تقل عنها شمولا ولا قدرة على التملك وعلى اشارة الاعجاب والولاء، ومع ذلك لم أجهل أننى

قادم من بلد متخلف، سبقه الزمن شوطا طويلا، فكان من الواجب على أن اجسرى لألحقه، حتى اذا ساريقه استطعت ان انفصل واشق طريقى مستقلا عنه وإذا اخذت منه فسأعلم اننى سأعطيهِ المقابل). هذا صوت رواد النهضة الحديثة فى فكرنا وأدبنا وفننا ينضاف للكتيبة النسيبة رفاعة الطهطاوى ، ولطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم ومختار وسيد درويش.. الخ الذين شقروا لنا الطريق الذى علينا ان نستكملوه وهو الإضافة الى ثقافة وادب وفن العصر اماهم فقد عانوا من دوامة اللحاق بتطور حضارة أوروبا وتخلفنا عنها طويلا الا انهم بذكورتنا دائما بأننا ورشة حضارة علمت الانسان اصول المعرفة والتمدن والتحضر.

*... ولتسمع صوت الحكمة والتجربة والحصافة فى مقالة (لقاء الحياة) فى لحظات التحول من الصبا الى الشباب حيث يبدأ الانسان ليستفيق للقاء الحياة ويتأمل وجوه الناس ويتسائل اين طبعه من طباعهم هذه المحاولة للاندماج فى المجتمع تستحق ان توصف بأنها عصبية لأنها تجرى فى سراديب النفس وسط أسرار ووراثات مجهولة، وغالبا بلاوعى بها، وبدون ارشاد من احد ولا سند من التجربة، ومع ذلك فسيطقى اثر هذه الفترة القصيرة العابرة على بقية العمر كله، ومن ذلك اللقاء يتخلف فى ذاكرة يحيى حقى احساس أمضى قلبه حينئذ بأن الناس يتقسمون الى ثلاثة اقاط

فقط تتمثل له الحياة فى صورة قنينة تمتلئ مأكرا لا تؤخذ من واجهة دون رضى منها واستسلام ولا تؤخذ غلابا، وفى وضع النهار، وإنما تؤخذ بالالتفاف من ورائها بالحيلة



وتتأمل ، كل متعة أخرى إذا لم ترتد الى لذة حسية فهي هراء .

ويقول (يحيى حقى) عن هذه الانماط (تبينت هذه الانماط فأنتهض قلبي ، أحسست انها تخلعني عن الحياة ، كنت واثقا أن الحياة في حد ذاتها متعة ، ليس كمثلها متعة ان اردت تعلم هذه المتعة فينتهي لي ان اتبين أنها اكبر نعم الله سبحانه على ، وأن القاه رافع الرأس وجها لوجه ، لقاء حبيب بحبيب ، وتمنيت ان لو أصبح شاعرا يتغنّى بالحياة وما ألد أحلام الشباب)

اطال الله عمر موهبة كاتبتنا يحيى حقى... ومتعنا بفنه وحكمته وأخلاقه التي هي خلاصة حكمة وأخلاق شعبنا البسيط النبيل في زمن التدني والتراجع الذي نعيشه.

والمؤامرة ، والنمط الثاني عنده ان الحياة هي عملية نصب كبيرة ، انها مسرحية عالمية : وراء الستار فيه ر بلا حدود او معالم ، ليس به ساعة تدق ، وفيه حشد من المخاليق الغلابة ، كلهم سواء في المنشأ والمصير ، وأمام الستار حيز محدود مكانا وزمانا ، هذا يقوم بدور الملك ، وهذا يدور الخادم ، هذا هو الضاحك وهذا هو الباكي ، ابطال وكومبارس ، ولكن كل هذا لعب في لعب ونصب في نصب ، وعمما قليل سيسدل الستار ويبتلع التيه كل الممثلين ، فإذا هم من جديد جملة من المخاليق الغلابة ، كلهم سواء في المنشأ والمصير ، ولا يكفي هذا اللعب بل المسرحية ذاتها غير مفهومة لاعمى ولا فرضا ومع ذلك لا ينقطع تمثيلها ليلة بعد أخرى وتقابل بالتصفيق والصغير معا .

والنمط الثالث عنده أن الحياة حيوان ضخم ، وانه هو وليدها حيوان مثلها ، هي أكل وشرب

قنديل أم هاشم: الشفقة على جيش النمل

والجهل والمرض معا تجثم عليه جميعا دون أفق، وفي ظل غياب أى مشروع قومى واضح المعالم يستثمر هذا الترابط الحميم فى سبيل تقدمه.. والحداثة هشة جنينية غريبة، بل ترتبط بالموت والضياع.. «تترك أقدام الخراط عملها اليومى وأدواتها لتعود بصاحبها الى الدار.. لا يزال الترام هنا وحشا مفترسا له فى كل يوم ضحية عزيزة..»

إن هذه الحداثة الجنينية لا تحرك العالم التقليدى الساكن ولا تفجر فيه صراعا ما؟ إذ تهيمن عليه وتشده إليها الروح الدينية ضاربة جذورها بعمق فى أرضه... لاسجال هناك للفكاك من أسرها أو التمرد عليها بل وحتى لمساقتها.. إنها سرمدية من الأزل للأبد.

يقول الراوى عن ضوء القنديل:
«... كل نور يفيد إسطداما بين ظلام

ربما استدعونا القراءة الجديدة «لقنديل أم هاشم» بعد نصف قرن من كتابتها ونشرها، وربع قرن من تحويلها الى فيلم سينمائى، إلى إعادة فحصها فى ضوء محاورها الأساسية التى تدور جميعا حول الصدام بين الشرق والغرب، وتميذنا الى ذلك التقسيم الشائع الذى يخص الشرق بالرومانسية والغرب بالمادة، الشرق بالعواطف والانفعالات والغرب بالعقل والعلم، وتقول باستحالة اللقاء فالشرق شرق والغرب غرب.

ينوء الشرق بثقل الدين، عبء التراث وعيقه، وطأة الجماعة فى مواجهة الفرد الذى يجاهد بيبديه وأسنانه للخروج من الدائرة الجماعية بعد صدمة الغرب واكتشاف الأفاق اللامحدودة للفردية.. خاصة وأن ترابط الجماعة، يكاد أن يكون محلا، لأن الفقر

عقاب على آثام ارتكبتها.

فى هذا العالم الساكن الخانع ثمة شخصية واحدة تتحرك انه «إسماعيل» المأخوذ اسمه من التراث الدينى... هو الضحية المحتملة، والمخلص المرجو، «إسماعيل» الممزق بين الثورة على الواقع الراكد والرضا به والتأقلم معه، انه طبيب العيون وقاطمة شبه عمياء، هو اذن مشروع المنقذ فى عالم يقبى فيه المشروع الجامع، يتخصص فى طب العيون ليكتشف فى خاتمة المطاف إستحالة فصل البصر عن البصيرة. يقول له أستاذة الأوروبى «إن بلادك فى حاجة اليك، فهى بلد العميان» «هو خبير بكل ركن وشبر وحجر...» و«تلفه المجموع قبلتف معها كقطرة المطر يلقمها المحيط... إنه يندمج فى المجموع، ويعجز عن تكوين معرفة جديدة تدفع به الى التمرد على الجماعة الا حينما يتصل بأوروبا، وحين يعود يجد كل شئ كما كان قد تركه، خاملا ساكنا يدور حول نفسه لذا يفشل عنصر التحويل الخارجى فشلا ذريعا فلم تنشأ الحاجة للجديد من داخل العالم الشعبى نفسه، رغم الشوق الاصيل للأب كى يعلم ابنه تعليما مدنيا بما يعنى ضمنا رفض التسليم الدينى القديم الذى لا يؤهل المرء لحاجات الدنيا.

لم تنشأ الرأسمالية المصرية فى مواجهة الاقطاع أو ضده بل بالتخالف معه وفى حماية الأجنبى. هكذا بقيت الروح الفردية وغو الفرد ككائن مستقل حر عملية باهتة مشكوكا فيها، ناقصة على الدوام، محكومة بالروح الدينى المهيمن، وأكثر من ذلك بأسوأ ما التصق بهذه الروح ألا وهو الخرافة والأوهام... لقد «نشأ إسماعيل فى حراسة الله ثم أم هاشم»، ولم يستطع أن يواصل الحياة بعد عودته من

يجثم وضوء يدافع إلا هذا القنديل فإنه يضئ بغير صراع! لاشرق هنا ولاغرب ماالنهارة هنا ولاالليل، لا أمس ولاغد...

وانتفض إسماعيل لايدرى ماهذا الذى مس قلبه»

ولأننا لانستطيع أن نفصل بين الراوى والكاتب الذى لايجيد التخفى فإن روح التبشير التى تنطوى عليها الرواية بضرورة التسوفيق بين العلم والايمان، بين الغرب والشرق، بين المادة والروح تستدعى لدينا على التوكلمات «يحى حقى» فى سيرته الذاتية حين يقول:

«يخيل الى أن الأدب الصادق هو الأدب الذى وإن سجل وحل وحل وكتب بأسلوب واقعى لا يكتفى بذلك بل يرتفع الى حد التبشير، وهذا ما وجدته فى الأدب الروسى فسحرتى...»

ولعل حد التبشير الذى يصل الى ذروته فى هذه الرواية مرتبط بنزوع شبه صوفى طالع من أزمة روحية عميقة أن يكون هو العماد الأساسى للرواية التى خرجت مكتملة لهذا السبب بالذات، دون أن تكون بجانها فى ذلك الحين «حركة نشيطة فى الفلسفة وفى الاجتهاد الدينى، فى الدراسات التاريخية واللغوية، مجتمع بسيط لا انكشاف بعد فيه لفروق بليغة، ومصادمات بين المصالح، كان هناك جوار لا اشتباك» وتلك كلها شروط حدها يحى حقى نفسه لكى تشرى القصة المصرية وتعمق، ولأن أبها منها لم يكن متوفرا فى زمان الكتابة فقد كان على الراوى «إسماعيل» البطل- الضحية أن يشر، فى كتلة جماهيرية ساكنة لاغربة أن يشبهها بالنمل والرمل، سادرة فى يؤسها وتخلفها، مظلومة وقائعة بأن الظلم

أوروبا، متخلصا من أوهام كثيرة إلا في حراسة الله وأم هاشم. ولم يكن يوسعها أبدا أن يقدم مشروعا جديدا كل الجدة يفصل بين الله وأم هاشم من جهة، وال حاجات الجديدة للشعب من جهة أخرى، بما فيها حتى حاجاته الروحية.

مرة أخرى وكما كان في السابق يسقط الفرد المميز أسيرا للجماعة بكل الأثقال التي تحملها على كاهلها، ولسان حاله يقول: هذا أنا وهذه حقيقتي، هؤلاء نحن وهذه حقيقتنا.. لم يعد الوعي المتدني للآخرين يزعجه، تأقلم مع بؤسهم وأحبهم دون أن ينظر إلى أبعد، أحبهم كما هم، استسلم للضعف الخلقى (بكسر الحاء) للطبقة الفاشية، وسعى لرد الجميل لهؤلاء الذين أحبوهم ويطريقتهم، فتعامل مع واقع كان لابد له أن يشتبك معه لكنه خسر المعركة من اللحظة الأولى.. وأسلم زمام نفسه لخرافاتهم في لجنة الاضطراب العظيم للروح الانساني الشرقي الشيع بالعواطف أمام هجوم الغرب والعلم المجرد، والفردية المطلقة المقرونة بالحرية، ولأن الكاتب يريد أن يبرر بكل ما يملك من قوة، سلامة وصدق ما يبشر به، ألا وهو التوفيق بين العلم والايمان، فقد قرر أن يدخل باسماعيل «الضحية - المنتقذ» في محنة الفشل الأكبر حين يختبر علمه لأول مرة لدى عودته من أوروبا فنصاب فاطمة - «التجربة» - ابنه العم الغلبانة بالمص على يديه بعد أن كانت ترى طشاشا.

وكان الكاتب بعد العدة لتلك الرحلة المشهودة لاسماعيل الى ميدان السيدة زينب في ليلة القدر، الرحلة الشبيهة بالولوج الى المظهر في الأدب العالمي، حيث تفتسل روح البطل وتتطهر من الآثام، وهناك في الميدان يتحقق اسماعيل من شيء واحد: إنه يستحيل

أن تصل الى قلب الوطن اذا لم تحبه كما هو، «وهو لن ينكص عن أن يطعن الجبل والخرافة في الصميم طعنة نجلاء.. ولو فقد روحه..»

تلك مرة أخرى صياغة تعني أن ثمة تناقضا لا يمكن حله بين العلم والروح، والروح التي هي هنا روح ديني فسقط، وهي تعني - أيضا أن العلم بلا روح، رغم أن العلم ينطوي على الابتكار والتجديد والمعرفة والاكتشاف المستمر للعالم... أي أن له روحا خلقة.

ولأنه لا ينخرط في الصراع طرفا مع قوة أخرى ضد التأخر والخرافة، تبدو مهمته شخصية خالصة له، وفقدان روحه فيها ثمن وارء دفعه طالما أن التحول يتم من وعي البطل، دون أن يس من قريب أو بعيد ذلك العالم الساكن الذي يحارب فيه وحيدا، كبطل تراجيدي مهزوم مسبقا حتى قبل أن يبدأ العراك.

وهكذا يستبقى اسماعيل اكتشافه الباهر لأسرار الحضارة الغربية لنفسه هو الذي كان «يريد أن يرى كل شيء ويفهم كل شيء..» وقد استمع جيدا لقول صديقه الأوروبية رمز الحضارة المتجددة الصاعدة.. المرأة الجديدة التي تقف في مواجهة امرأته البائسة الخائفة.

«ياعزيزي اسماعيل إن الحياة ليست برنامجا ثابتا بل معادلة متجددة» تلك هي «بلاهة برهنة منطق بها الأب كإنها إحصان من كافر لاصفر من قبوله لاعت ذلة، بل للثروة بنفس السلاح»

كانت الأهداف التي حددها اسماعيل لنفسه أكبر كثيرا من الطموحات المتواضعة التي يتشبع بها أهله - الجماعة التي غاب عن أفقها المشروع القومي الشامل (وهل كان غائبا حقا حينذاك؟)



أقوى لا لأن الغرب مادي والشرق روحاني، بل لأن الغرب رأسمالي، والشرق واقع في قبضة التخلف والتبعية التي يحرسها الاستعمار لصالح الرأسمالية وهي تحافظ لمصلحتها على النظم الهيجنية المستبدة الإقطاعية العشائرية شبه الرأسمالية والتي تتفاقم في ظلها أشكال اليأس والحرافة والقردي. وتتولد في ظلها -كنتيجة للاستبداد وغياب الفردية التي تربها الرأسمالية - روح الامتثال والخنوع التي تجسدها المرأة البتيمة شبه العمياء خير تجسيد. «في كل ليلة يجد نفسه- ولا يدري كيف- وسط ميدان السيدة زينب يحوب حول داره، يتطلع الى نواقلها يريد أن يرى وجه فاطمة أو يسمع صوتها، فاطمة ضحيته ، ومع ذلك لم تثر.. لم تشك.. لم تلمه.. اسلمت اليه نفسها عن رضى فأوردها التلف فما قالت لذابحها تريت..»

إنه أيضا انسحاق المرأة في ظل هذه النظم الهيجنية المستبدة «وكلمة كبر أمامها انكمشت أمامه وتضائلت..»

وبسبب هذا القهر والاستبداد المزمن يتخلق ولع المصريين السنة بال البيت من الشهداء وكأنهم يرون فيهم مصيرهم هم أنفسهم- هذا المصير الذي ارتضوه شبه صامتين في هذه الرواية.

وفي ظل هذا الصمت يتراكم سعى حثيث شبه غريزي في اتجاه البحث عن مخلص فرد، عن زعيم في مفارقة واضحة مع الروح الجماعية المتناسكة التي هي أحد محاور الرواية، عن ابن بار منهم «يخلصهم لوجه الله..» إنه تطلع الأسرة- المجتمع الى خلاص حتى لو دفعت فيه حياتها.. «جيل يفنى نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته..» فهل تنشد

فكان أن «نعيمة» المومس التي حدثت لها «هذفا وصبرت وأمنت فتاب الله عليها، في حين أن اسماعيل الشاب المتعلم الذكي المثقف فقد تكبر وثار وتهجم وهجم وتعالى فبسط». لكنه سرعان ما عاد من جديد الى علمه وطبه يستند الايمان..» ليحصل لنا في هزيمته وانتصاره رسالة المؤلف وفلسفته التي اقتضت منه أن يدفع البنا ببطله بلاهم سياسي، حتى أنه قد ذهب الى بلاد الانجليز الذين يحتلون مصر دون أن تشور في وجدانه أبدا مسائلة الاحتلال.. أو يطرح العلاقة مع «ماري» من هذه الزاوية.

كان سؤال «اسماعيل» المحوري بعد أن تسبب علاجه الطبي بدلا من زيت القنديل في عمى فاطمة الكامل: «لماذا خاب- لقد عاد من أوروبا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم، عندما يتطلع فيها الآن بجدها فارغة، ليس لديها على سؤاله جواب، هي أمامه خرسا ضئيلة، ومع خفتها قد رآها ثقلت في يده فجأة»

ثم يقول بعد ذلك «وهلمت الآن ماكان خافيا علي. لا علم بلا إيمان»

كانت عملية التوفيق التي استكان اليها قد أوهمت أنه قادر على إن ياتي المعجزات غيرها، وحقيقة الأمر أنه كان قد ارتبط بشعبه، وعطف عطفًا عميقا على بؤسه، أي أنه كان هناك دافع آخر غير مجرد الايمان الديني، كان هناك إختيار إنساني لأجساد التوفيق بين العلم والايمان والمصالحة التي أخذ كبار الكتاب يعتقدونها سواء خوفا من الرقابة أو قلقا للجماهير، في حين أن حصاد تجريتهم كله يقول بالانفصال الكامل والكلّي بين الميدانين، أما النقد الذي يوجهه اسماعيل والكاتب من خلف ظهره للتجربة الأوربية فيبقى ناقصا فالأوروبيون

(الحارة) فيما أتى عليه من معالم القاهرة، طاش الموعول وسلمت للميدان روحها، إنفا يوفق الموعول في المحر والافتاء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب.. « إن أمنية الراوى الدينية تطل هنا من بين السطور.. وهى الاطاحة بالتقاليد والاعراف البالية والخرافات . وفتح أفق جديد.

ثمة شواهد أن الايمان الذى ارتضاه إسماعيل يتجاوز كثيرا الايمان الدنى وحده.. هو أيضا إيمان بالشعب وحب عميق له ورأفة بحاله توقد جذوة فى قلبه تستنهض عقله ويديه..

« كم من عملية شاقة فححت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجباً. استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة فى الآلات والوسائل واعتمد على الله ثم على علمه ويديه، فبارك الله فى علمه ويديه... » لذلك سوف يكون بوسعنا أن نقول ان عملية التوفيق التى قام بها لم تكن بين الدين والعلم.. وإنما بين الايمان بمعناه الأوسع، والايمان بالعلم ضمنه، وبين نتائج العلم كتكنيك وآلات..

وفى كل الحالات فإن مثل هذا التوفيق كان محكوما موضوعيا بالفشل ، ولم يشعر حلا سعيدا لأن إسماعيل هو نفسه مات مصدروا مختنقا وهو موت أكبر كثيرا من موته المادى انه موت تجربة.. لكن إسماعيل كان مبصرا.. فليس هناك عيون أقوى على التعبير من عيون المصدورين.. لقد لحقته فى خاتمة المطاف آفة قومه الذين بقوا فقراء حفاة وحافيات ولم توقظهم صرخته فيهم كى ينهضوا...

يرى يحى حقى أن « كل تطور أدبى هو

الأسرة المجتمع مثل هذا الفرد لمجرد التباهى به، أم لأن هناك ضرورة تنشأ فى رحم الحركة الاجتماعية للإطاحة بالقهر والاستبداد، ولنسمع صوت الراوى- الكاتب « هذا شعب شاخ فإرتد الى طفولته، لو وجد من يقوده لقفز الى الرجولة من جديد فى خطوة واحدة، فالطريق عنده معهود والمجد قديم، والذكريات باقية.. »

ثم يتحدث الراوى- الكاتب بضمير الجماعة وهو يطلق حكما قيميا خطيرا « لاسبيل الى أن نترك أننا شجرة أهنعت وأثمرت زمنا ثم ذوت.. ».. أن هذه الشجرة الميتة تجر ابنها الفرد- المخلص الى حظيرتها، ويقلب التفسير الحضارى فى فلسفة الراوى عنف الضرورة الاجتماعية التى تؤدى لميلاد فرد مخلص كمرحلة تاريخية فى بلد مستعمر (يفتح الميم) ينمى فيه جنين الرأسمالية بتشوهايتها، وبالفروق الجوهرية بينها وبين الرأسمالية الأوروبية، التى خرجت فى مواجهة الاقطاع فحطمت كل تقاليدته وقتلوا هائلا حتى فستحت بلدان العالم الأخرى واستعمرتها.. إن « مارى » الحرة.. المتكاملة.. المثقفة المتخلصة من الأوهام، هى ابنة هذه الرأسمالية الأخرى.. التى ليست مضطرة بحال لعقد مصالحات شكلية أو حقيقية، لأنها تقوم على جدل الواقع الحى قيسقط من أى مرحلة تمر بها كل مالا ضرورة له لتطورها. وكانت هذه الرأسمالية قد خاضت معركتها الطاقرة ضد نفوذ الكنيسة فى زمن الإصلاح الدنى، وإنصرت بفصل الدين عن الدولة وتحوله الى شأن شخصى..

يظل هذا المعنى التاريخى الاجتماعى كامنا محلقا فى الصمت، قائما بالمخالفة كأمنية « لأن معرول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها



الجماد.. «أفاق الميدان الى نفسه».

وبإمتزاج الخيال الشعبي بالقصص الديني
«وإذا أصخت السمع وكنت نفى الضمير فطنت
الى تنفس خفى عميق يجوب الميدان- لعله
سيدى العتريس...»

ويحذر شديد تطل الروح الساخرة للكاتب
وتحلق من حين لآخر على عسالم الأبطال
والأحداث فلا ينسى أن يذكرنا أن الشيخ
دردري الذى يحكى بتبثلى شديد مشهد مجئ
سيدنا الحسين والامام الشافعى الى الحضرة-
إن هذا الشيخ هو حشاش قرارى- فى الغالب.
يقول يحى حقى عن كتابته إن «الفكرة
المستغرقة لكل كتاباتى هى الانسان..
الانسان...»

وعلى عظمة هذه الفكرة وشموخها فإنها
قادته الى نزعة مثالية ورومانسية «فالجمهور
شخصية جماعية بائسة جاهلة مفعول بها، كتلة
«سقطت من شجرة الحياة فتعصفنت فى
كنفها...» كتلة مصمته ليست شعبا تلور فى
داخله صراعات فهذا الظلم المحكم كأنه قدر.
والفاعل الغائب بعيد جدا.. لأن فكرة الكتلة
المصمته المتجانسة تتجاهل الطبيعة الاجتماعية
للتردى والهوان كحاصل إنقسام طبقى حاد
واستغلال منظم يستفيد من الخرافة والجهل،
فيبدو المجتمع على هذه الحال ساكنا غير قابل
للتحول أو الانفجار (وهو الانفجار الذى حدث
واقعيا بعد كتابة الرواية بسنوات قليلة حين
قامت انتفاضة ١٩٤٦).

إنه المجتمع الخالى من أى دينامية، فى
حين أن الواقع الموضوعى التاريخى يقول لنا
غير ذلك، وهذه هى إحدى نقاط الضعف فى
النظرة المثالية الرومانسية التى تغلفها فلسفيا
نزعة أنثروبولوجية تنظر للانسان كإنسان بصرف

فى المقام الأول تطور أسلوب..» وبهذا المعنى
كانت «تدليل أم هاشم» ولا تزال تنعس الى
الرواية الجديدة التى نفقت عن نفسها كل آثار
الهلاعة القديرة واستدارت وخرجت مجلوة
متفرقة من عباءة المقامة، وقد ترجم فيها بمهارة
واقتدار قوله إن العربية «لغة عبقرية فى
قدرتها على الاقتصاد الشديد والإيحاء
القوى..» لقد مارس هو هذا الاقتصاد حين قدم
تحفته المتناسكة الصلبة النابضة بالحياة فى آن
واحد، دون أن يكون بوسع أحد أن يسقط
كلمة واحدة، حتى من لغتها السياقية. أما
شعريتها فتستمدحها بالإضافة الى روح الصدق
العالية من رسالة الكاتب التى تمثلت فى
موضوعها المركزى وهو ضرورة الايمان بمعناه
إشامل جنبها الى جنب العلم.

انه ينتقل بين الفصول هكذا.

«إننى أتخيله صاعدا سلم الهاخرة...» ثم
يدخل فى الموضوع مباشرة.
ومن نماذج اقتصاده البليغ «كان أبشع
ما يتصوره أهون مما رآه...»

وبسبب هذا الاقتصاد يتضح بجلالة ذلك
الفارق الشاسع بين اسماعيل قبل أن يذهب الى
أوروبا واسماعيل العائد فى تفاصيل دالة
للغاية مركزة ثاقبة وكلمات مشحونة منتقاة
وتشبيهات خاصة به هو مولع بها.
وعن المومس التى تهتفى التوبة، واسمها
نعسمت (لاحظ الإيحاء الدينى فى
الاسم).. يقول:

«وضعت الفتاة شفتيها على سور المقام،
ليست هذه القبلية من مجارها، بل من قلبها»
ولأن الوحدة الفنية للرواية تقوم على فكرة
الهيمنة الدينية وطقوسها ورمزها الجامع
والميدان والتدليل تجري بمسطرة عملية أنسة

النظر عن كينونته الاجتماعية وفعاليتها ،
فتظل صفاته ثابتة ، وحين تتشدد النزعة
الأنثروبولوجية تقول إنها أى الصفات موروثه
بيولوجيا وليست مكتسبا اجتماعيا .

فالاتسان الذى هو الفكرة المستغرقة
للمؤلف ، يبدو فى هذه الرواية معزولا عن
العلاقات الاجتماعية ، وهو بصفة عامة كتلة
من العواطف والمشاعر والانفعالات والأفكار
والأوهام الثابتة اللاتناهية غير القابلة للتغير ،
وهى بذلك مناسبة تماما للتقسيمية الخاصة
بالشرق والغرب من حيث روحانية الأول ومادية
الأخير .

كذلك يلوح الظلم كفعل خفى وليس
استغلا لا طبقيا اجتماعيا

« ما هذا الظلم الذى يشكون منه؟ ما هذا
العيب ، الذى يجثم على الصدور جميعها؟ ومع
ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضى
والقناعة ، ما أسهل ما ينسون... » ولذلك فإن
عطفه على الجماهير يتطوى على نوع من
الازدراء « حركة النمل تتعارض وتتحدى
وتضرب فى كل اتجاه... » وحين وقفت الباهرة
لدى عودته الى مصر « أصبحت جثتها فرسة
لجيش من النمل البشرى يهاجمها... » وهو
عطف شامل على الانسان فلا يميز فيه المحتلين
الذين يسميهم « إخواننا المحتلون » حيث تغيب
تماما حالة الغليان الشعبى ضد الاحتلال ضمن
الغيباب الشامل لأى مشروع ، والمومس التى
تسير الى غرض تصل فى آخر المطاف لغرضها
لكن هذه الكتلة البشرية المهانة لا غرض لها ،
إنها تسعى لتكرار نفسها برتابة مبهطة ثقيلة
على الروح الوثابة للفرد الجديد المتميز ، الخارج
من تجرية الاصطدام مع الغرب ، هذا الغرب الذى
يغيب تماما وجهه الاستعماري تماما كما يغيب

الصراع الاجتماعي فيبدو المصريون وقد جار
عليهم الزمان وهم أحق بالعطف والشفقة..

ويصرخ اسماعيل بهم وكأنه عيسى بن مريم
« تعالوا جميعا الى... فيكم من أذى
ومن كذب على ومن غشنى ، ولكنى رغم هذا
ما يزال فى قلبى مكانا لتضارتمكم وجهلكم
وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم ، أنا ابن
هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان ، لقد جار عليكم
الزمان وكلما جار واستبد كان اعزأى لكم
أقوى وأشد... »

تقول لنا رسالتها الأخيرة انه لابد من قوة
روحية هائلة ملهمة للمصريين ، لا لتغيير
حياتهم وإنما ليواصلوا العيش بنفس الطريقة
، لأن جور الزمان قد حل بهم ولا فكاك منه ،
فعالم الجماعة التقليدية هو عالم مغلق ناجز
يستحيل أن تتفتح ثغرة واحدة فى جداره
المصمت العتيق... لكل هذا لم تحمل لنا قنديل
أم هاشم « التى خرجت من قلبى مباشرة
كالرصاصة » كما يقول صاحبها - لم تحمل أى
وعد أو علامة على الانفجار القادم . الذى قلب
الأعماق الراكدة وهزها هذا سنة ١٩٤٦ بعد
كتابة الرواية ونشرها بأعوام قليلة... وكان
سعى الكتلة البشرية حينذاك موجها ضد
ثلاثى القهر المسمى بالاسم « الاحتلال والقصر
وكبار الملاك... » الفاعلون الغائبون فى « قنديل
أم هاشم »

تحية لهذا القديس المرح فى معبده
الشامخ... فنه الجميل.. إذ أن يحيى حتى
يكفيه الصديق . الذى أثرى حياتنا الثقافية عبر
ما يزيد عن نصف قرن من الزمان فكان الصديق
أداته لوضع علامته الفريدة .

يحيى حقي

تحيه.....





شهادت

يحيى حقى فنان كبير..... وفن عظيم

فى الحقيقة غابت عن ذهنى الأيام التى تعرفت فيها على
أعمال يحيى حقى، ولكن الذى ما عاب أبدا هو أثر أعماله
فى نفسى
ولعل أول عمل اطلعت عليه هو البوسطجى ثم قنديل أم
هاشم.. وكان الاطلاع مفاجأة سارة لى.
عرفتنى بفنان كبير وفن عظيم
ومنذ ذلك التاريخ وأنا أتابع انتاجه وازداد به استمتاعا
واستنارة.
وانى لأعتبره من شوامخ نهضتنا الأدبية وأثنى على
الظروف التى عرفتنى به شخصيا منذ عملت تحت رئاسته
فى مصلحة الفنون
وسيطل يحيى حقى فى نفسى هو يحيى حقى بكل
ما يرمز اليه من غطاء وجمال وخلق.

العالم روح ويحيى حتى قبس منه

أن يحيى حتى هو العالم المقتصد الناخذ المحد
فى لفية الكتابة، والكلام، ولأنه الذى وهو
ينفض عن اساليب السرد محسناتها وبديعها
زخرفها لم يحقق لنا مجرد لغة علمية عالمية ،
بل حقق لنا فن القصة القصيرة نفسه الذى كان
يتوء بحمل المواعظ والحكم ولايكفى ان أقول
لك إنه ، عالم اللغة هذا ، عبقري فى علوم
النفس واسرارها . لو لم يكتب غير قصتين مثل
« كآن » و « الفراش الشاغر » لكفاه فى دنيا
الابحار النفسى قصص يحيى حتى لغويا ،
ونفسيا ، واجتماعيا ، من نوع فوق العادة نوع
فد نوع « سوبر » . ولايكفى أن أقول لك هذا ،
كما اسلفت لك ، لأنى لازلت محتاجا ، ان أضع
بين يديك حقيقة ذلك الاحساس الذى
لا يفارقنى أبدا كلما قرأت للرجل شيئا مع أول
القراءة ، دائما ، ومع الذكرى ايضا ، أحس به
ياغلنى فى رحلة غامضة الى باطن الأرض ، أو
المحيط ، حتى أشعر بصهد الأعماق ، لكن لا
يمضى بعض الوقت حتى اجد نفسى مدفوعا ،
ببهجة سرية ، غامضة ، لالتحق بالمنظومة
السمسية . لغة الرجل من قراءاته بالتحديد ،
وتحليله للناس من فهمه وغيرته أيضا ، لكن
هذا الاحساس العميق بالملكوت الكبير الذى
ينتقل عبر كلمات الرجل وشخصه شئ مبهر

هناك كتاب يصبح الانسان بعد قراءتهم
مختلفا عما كان قبل قراءتهم . من هؤلاء
يحيى حتى .

يمكن للباحث ، والناقد ، اكتشاف جوانب
كثيرة فى ابداع الرجل . وابداع يحيى حتى
يشمل كل ماكتب من قصة ومقال ومقال
قصصى أو صور فنية الخ... وبالتنسبة لى
لا يدهنى إلا الإحساس . لم أتعامل مع يحيى
حتى يوما بالعقل . لم أقصد . كلما بدأت أقرأ
له استغرق روحى ، شملنى فيض خفى من نور
شجى . ولابد من الكلمات اذن مضطر أنا . لم
أفكر فى ذلك . كل ماكتبه الرجل ابداع كامل .
حقيقة كلية هذه ، مجردة ، بسيطة ، وهى بمثابة
تعريف جامع مانع ، لكنى أيضا محتاج أن
أسوق اليك شيئا آخر . هل تلومنى على
احتياجى هذا ؟ لا أظن . ولتفهم الاحتياج على
حقيقته . أنت وأنا طبعنا ، مع يحيى حتى
نحتاج أن نقول فيه رأيا ، أن الرأى فى يحيى
حتى شئ يضاف لك ولئى لا للرجل العظيم .
أما الذى أحتاج أنا أن أسوقه اليك فهو حقيقة
بسيطة فحواها : كلما تذكرت الرجل أو شيئا
ونهلته قبسا من كتاباته ، شملنى نفس
الاحساس القديم الغامض الذى احترت الى وقت
طويل حتى أعرفه . لا يكفى أبدا أن أقول لك



شجيرة، مثل اللحظة التي تنظر فيها الى السماء المحترقة بالنجوم في الصحراء، أو اللحظة التي ترقب فيها السماء بعد أن انحلت عنها السحب السوداء وانقطع المطر وارتفعت تحتها الشمس في الشتاء أو لحظة اكتشافك ان هذا العالم الجميل زائل، أو أن هذا الانسان القوي الجبار ضعيف ومسيكين وشيخ الشفقة. هل دخلنا الان في دائرة المعالسة؟ لكن، فالحق قال أن الروح هي أعلى تنظيم للمادة لم يكن ماديًا لأنه لا يوجد ماهر أعلى تنظيمًا من العالم، فالعالم إذن روح، وحيى حتى قيس من ضل طريقه في مجرتنا أو لعله جاء بنبيتنا وعود.

حقا في مجريتي مع قراءة الاستاذ الكبير يحيى حتى. وطوال الستين السابقة لم أفهم مغزى هذا الاحساس حتى رأيته في مقدمة برنامج تليفزيوني « كانت أيام » يرفع يديه الى السماء، ويهتف « اللهم، أسكنني في ملكوتك » وقتها أدركت سر التحاقى بالمنظومة الشمسية ولم يعد يكفيني فهمي لحديث يحيى حتى عن اللغة والتجديد والتكثيف والظلال، ولا تحليله النفسى للبشر، ولا خيرة الرجل بالصوفية والصوفيين والبسطاء من أبناء الشعب، لا تفسير يكفيني غير أنه، يحيى حتى، حالة كونية مفارقة لما هو أرضى وهو حالة

يحيى حقى أبو الذوق.. وعطر الاحباب؟

شهادة من يحيى حقى..
أوشهادة ليحيى حقى؟

وهل يحتاج يحيى حقى إلى شهادة وعطرة
يفوح في أرجاء حياتنا الثقافية والعامة،
فيهبج النفوس ويعطرها بقيمة القناعة والصدق
مع النفس، والإحساس بالآخرين والذويان حبا
أو ذوقا، أو تذوقا لكل ماهر بسيط وأصيل
وفيهِ منفعة للناس. إنه هو نفسه عطر
الاحباب، الذي جعله عنوانا لأحد كتبه «يسرى
بيننا مع التميم كالنسيم، نحن الأجيال التي
تتابعته بعده في حرفة الفن أو حرفة الكتابة.
أو نحن المصريين جميعا، يندنا وجوده بالشجاعة
والطمأنينة إلا أن العملة الجيدة تستطيع أيضا
أن تطرد العملة الرديئة من السوق.. وأن
التعفف والقناعة والهروب من الأضواء الكاذبة،
هي غذاء الاحالة والكبرياء الفنية المعيقة.
تسأله صحيفة شابة «كيف يبدأ يومه،
وكيف يختمه؟» فيقول لها: «ما أهمية
ذلك؟... هذا النوع من الأسئلة لا داعي له
والأهمية، فرضتها عليكم تقاليد صحفية
والأهمية غير صحيحة إن عالمي فكري، سواء
كنت نائما طوال النهار أو طوال الليل، أو جازني
أرق وصحوت شهرا وفت شهرا.. ماذا يهم؟» ثم
يحكى لها عن طفولته فيقول ببساطة محبة

يعجز عنها الكثيرون من يتلمسون الادعاءات
لطفولتهم: «..كانت أمي هي عماد الأسرة..
رنتنا بيديها، تخيط ثيابنا ونحن ستة وتطبخ
وتطعمنا متكلفة في ذلك أشد العناء، متحائلة
للوصول بنا مستورين الى آخر الشهر.. إذا
قلمت لنا طعاما نورا لا يفتنى ولا يسمن من
جوع، ضاحكتنا وصبت علينا ضحكة مرحة
وكأننا اجتماعنا الى المائدة لعبة مسلية»
ويضيف أمي هي التي رنتنا بلسانها نحشنا على
الاستقامة والمذاكرة والجهد، كسوط صاحب
الجواد الاصيل، له وقع وليس له لسع»!

وإنظر اليه وهو يكتب: نحسات في يده
أزميل رقيق ينحت به أدق التفصيلات في
رهافة كتفهم محكم.. كل كلمة في مكانها دون
زيادة أو نقصان كفنان الارييسك أو لاصق
الفسيفساء بهرنا بأسلوبه ونحن شباب غض
نحير في عالم الادب مع بداية الخمسينات..
ذوه غربي منق مضحك يعطر شرقي وشعبي
لاذع.. وعندما ظهرت روايته الصغيرة «دما»
وطين، في سلسلة إقرأ في منتصف
الخمسينات، لم تكن لي علاقة بالسينما سوى
مشاهدة الافلام السينمائية، وبالذات ما يصنعه
الغرب منها.. وكان الفيلم الامريكى «دما»
ورمال بالماخوذة عن قصة الحب الشهيرة التي

رائعته هذه بأسلوب أدبي متقدم يعتمد على الاستخدامات الحديثة للفلاش باك، والعودة إلى الماضي، ويعتمد أيضا على المونولوج الداخلي الذي كان سمة التقدم والتطوير في الأساليب الروائية في عالم القرب ذلك الحين.. وعلى الإجمال كانت الرواية مكتوبة بأسلوب حديث متقدم جعلها كثيرة الاختلاف عما تعودناه في الرواية العربية، وجعلها أيضا شديدة الاقتراب من الأساليب السينمائية الحديثة التي بدأت تظهر في منتصف الخمسينات، مما جعلها حديث السينمائيين المصريين، وتعددت الاخبار. في المجالات والصحف أيامها عن استعداد المخرج «فلان»، أو المنتج «علان» لإخراجها للسينما المصرية. وكثرت المحاولات بالفعل لإعادة صياغتها سينماتيا، لكنه لم يقدر لأى من هذه المحاولات أن توضع فى مجال التنفيذ الفعلى.. ثم.. وبعد بضعة سنوات، بدأت تنتشر مقولة مؤكدة لعدد من كبار السينمائيين فى ذلك الحين، بأن هذه القصة «دما، وطن» أو «الوسطى» هي نموذج فريد لنوع من الأدب لا يصلح للإعداد السينمائي!

بل إن هذه المقولة انسحبت على ماينتجة الفنان يحيى حتى بشكل عام.. وقد شعرت أيامها كاديب له اهتمام بالسينما، أن فى هذه المقولة، أو هذا الحكم، ظلما فادحا لأدب يحيى حقى، وعجزا فادحا عن يتولون أمور السينما. وأذكر حين قررت التصدى لتجربة تحويل هذا العمل الأدبي للفنان يحيى حتى، الى معادله السينمائي، أننى لاحظت أن الشكل الروائي المتقدم الذى كتبت به القصة والذى اقتررب بها من السينما الجديدة فى ذلك الحين وخلق حولها كل هذا الاغراء عند السينمائيين المصريين، سوف يكون إطارا متناقرا مع هذه

تقع حوادثها فى حلبة مصارعة الثيران فى أسبانيا، يملأ شاشات العرض ويثير جدلا كبيرا بين هواة الأفلام، فأعجبني السخرية التى خبأها يحيى حتى فى اختياره لعنوان روايته الصغيرة: «دما، وطن».. لأعجب فهى قصة حب تدور حوادثها فى الصعيد، بمصر، فى الثلاثينات، حين كان الصعيد منفى يعاقب الموظفين غير المرضى عنهم بالنقل اليه..!

هى قصة بوسطى تتم ترقيته من موزع فى بوسته العتية بالقاهرة، الى ناظر بوسته كوم النحل بأحد مراكز أسبوط بالصعيد، وفى كوم النحل يفاجأ بالوسطى بالاهمال والقذارة وضيق الأفق واختناق العواطف وجرائم الثأر، والصجز وقلة الحيلة فى مواجهة ذلك كله، فينقم على الترقية وعلى الصعيد ومافيه ومن فيه، ويعانى مما يعانى منه أهل الصعيد فى ذلك الحين، الى أن تختفه العزلة، ولا يجد تسرية سوى فتح الخطابات التى تقع تحت يديه والتسلى بمعرفة أسرار هؤلاء الناس. وتقع بين يديه خطابات يتبادلها عاشقان إختلاسا من هذا المجتمع المغلق، فيستابع قصة الحب المحكوم عليها بالإعدام فى هذا المجتمع، بمودة، إلى أن يصبح طرفا فيها، يتسبب دون قصد فى نهايتها المأسوية، بلبح الفتاة على يد أبيها تحت أعين أهل القرية الذين يماركون غسل الشرف من العار بالدم.

هذه القصة الدموية أثارث ضجة كبيرة فى الاوساط الأدبية والفنية حين نشرت عام ١٩٥٦ ولقيت أنظار السينمائيين المجددين أيامها.. فقد كانت الواقعية الإيطالية فى السينما العالية نجما متألفا وقتها.. وكانت الموجة الجديدة الفرنسية جنها لم تتحدد ملامحه بعد وكان الفنان يحيى حتى قد كتب

إضافة بعض الطعم الملحي كتمريض عما تركناه.

لقد أصبح فيلم الهوسطجي ملكا للتاريخ الآن منذ ظهوره في عام ١٩٦٨ كإحدى العلامات الهامة في السينما المصرية، وما دفعني لسرد هذه القصة سوى تلك الإضافة حول هذا الحوار الفني الذي دار بين فنان كبير من جيل راسخ ، وفنان مبتدئ من جيل ثال له.. وأعتقد أن حوارا فنيا مثل هذا لم يكن يمكننا أن نتاح له الفرصة ، مالم يكن الفنان الكبير هو يحيى حقى، أبو اللوق، وعطر الاحباب.

الدrama الدموية التي تدور حوادثها في مجتمع متخلف، في الثلاثينات من هذا القرن، إذا تم تحويلها للسينما بنفس الأسلوب المتقدم. كان هذا الاكتشاف أشبه بالمأزق، فقد كانت الموضة أيامها عند تحويل الأعمال الأدبية، هو البحث عن أشكال حديثة بديلة لأشكالها الروائية التقليدية.. ورغم ذلك فقد إتخذت القرار أيامها بشجاعة احسد عليها (١) وبدأت في انتزاع «دماء وطن» من الإطار الحديث المتقدم الذي وضعها فيه الفنان- يحيى حقى بتأييد منه تم أعدت صياغتها سينمائيا بأسلوب تقليدي يناسب المكان المتخلف والزمان المتخلف الذي تدور فيه أحداث القصة، مع

فتحى غانم

قيمة لا تقدر بثمن

تعلمنا من يحيى حقى فن القصة، وكيف تكتب مقالا. وأنا أعتبره قيمة أدبية كبيرة لا تقدر بثمن وقيمة إنسانية وحضارية. توجهت أعماله-ولا تزال- في اتجاه الانسان الاصيل الكريم الذي يستطيع أن يعيش في العصر الحالى، محتفظا بالقيم التي تواجه عوامل كثيرة تسعى الى افسادها



بيخت مقالاته يحيى

الجامعة الامريكية. وقد نص يحيى حتى نفسه في العقد على أن أتولى أنا تقديم أصول الكتب ومراجعتها وإصدار أمر الطبع. وكان هذا تقديرا لا يمكنني الاعتراض عليه. طلب الشنيطى أن تصدر الكتاب الأول بسيرة ليحيى حتى، وأن تضيف لبقية الكتب مادة جديدة لم يسبق نشرها.

قمت بتجميع مادة السيرة الذاتية من خلال كتاباته وعنه وأحاديثه. جمعت المادة ووضعيتها بشكلها الأول وقرأناها عليه. أضاف ونقع ووضع فيها لمسته، وأسماها «أشجان عضو منتسب»، وضمت الى الجزء الأول وقنديل أم هاشم».

عهد الشنيطى يرسم هذا الجزء الى الفنان السكندري الكبير سيف وانلى، فخرج الجزء الاول فى صورة نموذجية مكتملة. وقد أضفنا اليه عددا من الهوامش وشرح الكلمات وإشارات لتاريخ ومناسبة نشر القصة، وبعض المواقف التى عانى منها يحيى حتى. مامنهجى فى تجميع أعمال يحيى حتى؟

نحن نعلم أن يحيى حتى قد صدر له ١٦ كتابا فى سلاسل مختلفة (الهلل- الجمهورية- اقرأ- الأهرام). وهذه السلاسل تطرح مع الباعة ثم تلم ولا يعاد طرحها ولا بيعها. وهى كتب لاتنفد.

ويحيى حتى توقف عن الكتابة منذ ٧٣-٧٤. وصسارت الناس تطلب الكتب ولا يجدها. وحدث أن عرض عليه ناشر (عالم الكتب) طبع الكتب الستة عشر ثم تراجع، ثم عرضت عليه الجامعة الامريكية أن تطبع كتبه نظير مبلغ (٢٠٠٠) جنيه.

استشارنى يحيى حتى فى الأمر. فقد اشتغلت مع يحيى حتى فى مجلة «المجلة» ٧ سنوات فكرت أن الجامعة الامريكية ليست جهة نشر مصرية. فقلت نشر فى قليبلا. وقلت لنعرض الأمر على د. الشنيطى، وقد سبق أن عملت مع الشنيطى (فى جامعة الاسكندرية ودار الكتب المصرية). عرضت عليه الامر ورحب، وعرض مبلغ ١٦٠٠ جنيه. فقبل يحيى حتى عرض الهيئة ورفض عرض

لقد تعلمت أن أفضل منهج في الدراسة الأدبية ألا يكون لك منهج، أي أن تترك المادة التي تعمل عليها تفرض عليك المنهج. وضعت أمامي الستة عشر كتابا ، فوجدتهم ينقسمون الى ثلاثة أقسام:

- قصص

- كتابات نقدية

- مقالات أدبية (تعالج مختلف

الموضوعات)

وكانت فكرة إضافة مادة جديدة لكل كتاب تعنى مشكلة كبيرة ، لأنها تقتضى ألا تضيف لكل جزء إلا ما يتفق مع مجاله العام، من المادة التي لم يسبق جمعها في كتب.

يحيى حتى بدأ ينشر عام ٢٧ حتى عام ٧٣. مشوار طويل، وقد أرشدني هو للمصادر الرئيسية (السياسة، البلاغ، الفجر، المجلة، المساء، التضامن) قلّبت في كل هذه المادة، فوجدت أنه لا يمكن قراءتها. ولابد أن تكون هذه المادة كلها في حوزتي. وفي ٧٤ لم تكن هناك وسيلة التصوير الفوتوكوبى الحالية. حتى طريقة الميكروفيلم لم تغد ولأن المصادر كانت ضعيفة وكثير من الكلام متاكد.

لم يكن هناك مفر من أن «أبيض» المادة كلها يبدى، فمعظم هذه الكتب بيضتها يبدى. وهكذا ، أثناء البحث عن الإضافات وجدت بحرا يعتبر إهماله جريمة أدبية، ففألحمت الشنيطى في إضافة عدة كتب الى هذه الستة عشرة المعروفة.

أشفق الشنيطى ويحيى حتى خشية من المستوى. لكننى كنت أقرأ هذه المادة بصرامة الناقد، وأعتبر نفسى المستول عن المستوى الفنى والأدبى للكتب الثمانية والعشرين التي

صدرت في مجلدات يحيى حتى.

فخرج الجزء ١٧ بعنوان «صفحات من تاريخ مصر» وال ١٨ بعنوان «من فيض الكرم» (وهو تأملات دينية في إدراك الدين والوعى به). وهكذا : مجموعة قصص: من الشارع، مدرسة المسرح (في النقد وتاريخ المسرح)، واللغويات: عشق الكلمة، الشعر ، السينما، الموسيقى. ثم كناسة الدكان.

و«كناسة الدكان» ليس مجرد للملة، فهو ينقسم ٣ أقسام:

أ- تسجيل ذكريات الطفولة وأول مواجهة للموت

ب- ذكريات الحجاز (في السفارة)

ج- دروب الحياة (تجارب متفرقة من الطفولة والشباب، وجزء من سيرته الذاتية) كل كتاب له منهجه وله مادته ، وله المستوى الفنى الرفيع الذى عرف عن يحيى حتى.

لقد عاصرت يحيى حتى في المجلة والمساء وغيرهما، وهو يصيد كتابة الجملة أحيانا سبع مرات، مدققا ولذلك فمستوى كتابته عال رفيع.

أخيرا ، أنا فخور بهذا الجهد. والحقيقة اننى حتى الكتاب رقم ١٩ لم يكن ينسب لى أى جهد. وكنت لا أهتم بذلك، لأنى كنت منصرفا بكل جهدى للواجب. لكن الدكتور سمير سرحان أشار الى جهدى من الكتاب التاسع عشر كمعد ومراجع.

أنا أفخر بهذا الجهد، وأوجه رسالة الى الأجيال الجديدة من الباحثين الشباب، لأن يجتهدوا ويكملوا ما بدأنا من جهد فى البحث والتتقيب وتجميع وإضاءة أعمال أعلام ثقافتنا المصرية والعربية.

يحيى حقي خراط الحاح

يهمل رسالة واحدة تصله. كان يرد على كل منها بنفسه، بخطه، وبعد مرور سنوات عديدة أصبحت مشرقاً على صفحة اخبار الادب. وجدت نفس عاجزاً تماماً عن الاقتداء به في هذه النقطة.

عندما نقلت الى المنيا عام ١٩٦٥ وامضت سنة صعبة هناك، كنت متأثراً جداً برؤية يحيى حقي للصعيد في كتابة الرائع (خليها على الله). واذكر انه كتب الى رسالة ينصحنى فيها الا اتمد الرؤية، ان اكون تلقائياً تماماً. الا اعيش لحظة او تجربة بقصد الكتابة عنها. وقد وضعت نصب عيني هذه النصيحة طوال عمري، خاصة عندما اتجهت الى الجبهة المصرية للعمل كمراسل حربي خلال حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر.

قرأت يحيى حقي عدة مرات خلال الثلاثين عاما الماضية، وعشقت «دما» و«طين» و «خليها على الله» وأرى ان قصص «دما» و«طين» التي كتبت في الثلاثينيات هي نقطة التحول الحقيقية في تاريخ القصة القصيرة العربية، وما تزال قصص هذه المجموعة متقدمة فنياً، وفيها من الحداثة والاصالة ما يجعلها تجاوز الزمن باستمرار.

بعد أن بدأ صدور الاعمال الكاملة للاستاذ

معرض قاهري عتيق للمطور الشرقية المستقرة في قوارير زجاجية مطعمة. اسواق مظلمة. تفوح باربع الاعشاب النادرة المداوية، والتحف الثمينة القادمة من فح انسانى. خراط ينحنى فوق آلتة اليدوية يخرط الحاح، ويشكل اخشاب الصندل حبات متساوية. مستديرة، تنتظم في سبح تستقر في ايدي الهاتمين..

هذا ما يتلذذ الى ذهني اذ يذكر اسام يحيى حقي على مسمع منى.

هذا الفنان الرقيق، المتوهج، الحى، الانساني، لحسن حظى انتى عرفته منذ بداياتى الاولى، ربما كان ذلك في الخامسة عشر من عمري او السادسة عشر، ارسلت اليه قصصا ورسائل الى ٢٧ عهد الخالق ثروت. عنوان مكتبة عندما كان يرأس تحرير المجلة، وتلقيت عليها كلها ردوداً، مازلت احتفظ ببعضها كوثائق نادرة. كان يبدى رأيه في صبر، ويقوم ما يقرأه، ينقده مترقفاً، والاهم انه يخط ذلك في رسالة طويلة مفصلة ويرسلها بنفسه الى مبتدئ، مغرور. مازال بعد دون بداية الطريق. علق بذهني من رسائله الاولى الى، حرصه على تنبيهي الى اللغة، الى اهمية اتقانها، الى القراءة بعين. الى المعاناة في التكوين.

فيما بعد اكتشفت ان يحيى حقي لم يكن



فوجئت بمستواها الرفيع، ليست مجرد مقالات
صحفية سريعة، إنما هي قطع نادرة من النشر
الأدبي الرفيع، بنفس العناية التي يخرط بها
ألفاظه وعباراته في القصص القصيرة، صاغ
مقالاته، بل إن بعضها يرقى إلى مستوى
الابحاث الأدبي الجميل. تعلمت أن اهتد العناية
نفسها في كل ما كتب.

أطال اللع عمر أستاذنا الكبير وإيقاه في
حياتنا مصدرًا للسيرة العطرة، والمثل الجميلة.

يحيى حقى من الهيئة المصرية العامة للكتاب.
أتيح لنا أن نقرأ مقالاته الصحفية التي جمعها
وبوها الأستاذ فزاد ودائرة والذي أسدى خدمة
كبيرة للمكتبة العربية بهذا العمل، طوال عمر
الأستاذ يحيى حقى وهو ينشر في دوريات
غير واسعة الانتشار مثل جريدة التعاون.
ويعتبر الملحق الأدبي للمساءة خلال فترة إشراف
الأديب عبد الفتاح الجمل أوسع المنابر انتشارا
التي اطل من فوقها يحيى حقى على القراء.
عندما قرأت هذه المقالات مجموعة، متصلة،

قارودتان من صطر الاحباب

قارودة أولى:

وطرقت الباب.

(أواخر الستينات. تلك الايام التى كانت فيها الاحلام مازال حية فى القلب، وكانت فيها الدنيا غير الدنيا).

لاداعى للتساكيد أننى أقف على باب حجرته، التى تقع بها مجلة «المجلة»، والتى يرأس تحريرها، والتى تعبر فى ذلك الحين عن ضمير مصر الثقافية.

فجؤى بى فرفع رأسه عن أوراق أمامه، ونظر ناحيتى بدهشة. كانت عصاه مستندة إلى الجدار، وقبعة من الخوص مستكنة على كرسى بالقرب من العصا.

(ها أنت ذا ترى ايها القادم من قرية بعيدة «يحيى حقى» جالسا فى مواجهتك..)

كنت أرتدى جلباسا بلديا، وعلى رأسى طاقية من الصوف، وملامحى القروية تعكس قلة الخبرة، والخوف من المدينة.

اندهش لما رأيته، ولعلت ظل ابتسامة على شفتيه.

- السلام عليكم.

- وعليكم. أهلا وسهلا.

بيدى حزمة الورق، ويقلبى الحرف القديم:

- خير؟

قالها بصوته العميق، الهادئ، سريع الحروف، والذي تتخلله دائما كلمة... أفندم.. هية... أفندم.. وأدركت ولحظة أننى أوقعت نفسى فيما لا محمله.. وأشار لى بأن أقترب. قال

- أيوه يا ابنى؟

- أنا يا أستاذ «يحيى» كاتب قصة وعاروز أنشرها فى مجلة «المجلة». دس يده فى جيبه وأخرج علبة سجائر، واشعل منها واحدة ثم ركن رأسه على كفه. مايزال ينظر ناحيتى بدهشة، تحولت فجأة الى استغراب من بهاجتى (بهاجة هذا القروى، قليل الشأن الذى يتناول ويطلب النشر فى هذه «المجلة» «العريقة».

قال متسائلا:

- فى مجلة «المجلة»؟

- أيوه.

- انت إسمك إيه يا ابنى؟

- سعيد الكفراوى

- هو إنت فاكرب يا «كفراوى» إن «المجلة»

دى نشرة سريّة؟

انت عارف مين اللى بيكتب فيها؟

- أيوه عارف.

- ولما إنت عارف جاي..

- يا أفندم أنا جاي من آخر الدنيا.

قارورة ثانية:

مر على هذا اللقاء الأول ستة عشر عاما بالتمام والكمال لم اراه فيها . سفع القلب خلالها دمه ، واحتترقت الروح مئات المرات .. وأظلت الغربة من البذل وشريت .

كنا بالمركز الثقافي الفرنسي فحضر حفلا موسيقيا للخماس «جورج ميشيل» في إطار احتفالات هذا المركز الدورية ، انتهى الحفل وخرجنا نسير عبر محم ضيق يفصل قاعة المسرح عن بقية الهناء ، اضاءته خفيفة وهامسة . رأيته يمشى قدامي بجانب السيدة الفاضلة حرمه .

اقتربت منه وأنا خائف من نسيانه لى . مددت يدي وقلت:

- إزيك يا استاذ «يحيى» .. الحمد لله على السلامة .

رجع برأسه للخلف وتأملتني نفس النظرة ، ونفس الملامح ، وكأنه لم يغب عني لحظة وصاح:

- مين ؟ «الكفراوى» ؟ .. ازيك ياكفراوى ؟
«عرفنى الأريب ، صاحب الذاكرة الحية التى لم تنطفئ أبداً والذى لا يستطيع الزمن أن يحور من قلبه صور أصباه ومريديه» .
قال:

- فاكور ياكفراوى لما كنت بتيجي مجلة «المجلة» لابس الجلابية البلى . وضحك بفرح . هويت على رأسه تقبيلًا ، وانحنيت على يده أقبلها من غير وعى . يد أبى ، وشيخى

التسارى ، ومعلم الحرف ، والابجدية ، وفاتح الطريق . اليد التى رسمت «البوسطجي» و«أبو فودة» و«دما» و«طين» و«خليها على الله» ، اليد التى أنارت لى الطريق بالتقديس حيث اعتليت «تلة الفجر»

قلت فى نفسى .

عجيب أمر هذا الفنان الكبير ، عندما تحولت ملامحه من الاستنكار الخالص ، الى الرقة الخالصة ، الى نوع من الخنو البهيج ، المشع بجمرة مضبنة كمصابيح الفرج .

أمام اصراى ، وعنادى ، الذى ورثتهما عن جدودى المزراعين ، نهض واقفا ، وقال لى:

تعالى .

سحبني من يدي الى شرفة «المجلة» ، التى تطل على الشارع . جلسنا بعد أن أغلق شيش الباب وقال لى:

- إقرا ياكفراوى .

بدأت القراءة متلحمشما ، يضرب قلبى بالشووط ، وخفت أن يقفز من بين ضلوعى . كنت من حضرته أعيش لحظة البداية الأولى ، تزدهم روحى بأشواق أول الشباب السرية ، وأدور بأول الحلم مفتتحا ورثى للكبار بهذا الكبير المقام ، والذى سكن القلب من أول العمر . هذات واستقامت قراءتى ، وسمعت صدى لصوتى فى المكان ، وأنا أبدأ القراءة على الشيخ الجليل .

اشعل أكثر من سيجارة ، ولمحت قطرة من العرق على جبهته ، تنهد بعد أن انتهت ، ونظر تجاهي نظرة طويلة لمحت فيها مصابيح الفرج ، وذكا الفطرة ، وتجربة الدنيا . قال .

كويس ياكفراوى ، حسك جديد بالريف . أقرأ مرة أخرى وقرأت مرة أخرى .

بعد أن فرغت نهضنا ، وعيد الباب شد على يدي ، وأخذ منى القصة . وودعنى والاهتسامة مازال مرسومة ، وكلمات طيبة تنك فى المكان . الغريب أننى عندما كنت اتصفح «المجلة» آخر الشهر وجدت القصة منشورة ، ومن هذا كانت البداية الأولى للمناهة .



زمن حرب العرب للعرب، وسيادة الاجنبى
 حيث بلغ فى اللحم ، ويفرى القلب.
 تركت يده وأنا أرتجف، سار خطوات قليلة
 ثم استدار ناحيتى، حاملا الى حيث أقف سلام
 الروح الذى يصعد للسماء طفلا رضيعا، وقال:
 - كانت أيام حلوة يا «كفسراوى»..
 خسارة... كانت أيام حلوة.
 واختفى الشيخ الجليل عن عيني.

«قبل اليد الآتية من الأزمان الطيبة، توفظ
 الذاكرة، وتثبت فى الروح الكبرياء، وتعتصر
 تراب الوطن فنا جميلا وابداعا».
 «قبل يالاهن حقب الهزائم، وتحياوزات
 السلطة، والمعتقلات المشرعة الأهواب، والزمن
 العبرى، ونجمة داود، والاتكسار العربى،
 واحتراق الروح. زمن للضعفان، وأكلة اللحم
 البشرى من صفار الكتبة ، وغير الموهوبين،

ليس بعد هدايا هدايا

الدقة، ونفس الحب من مثله تحدث عن الفلاح والموظف، عن الخادمة، والعاشقة، عن الجامع والكنيسة، عن المسلم والقطبي. عن العاشق والانتهازي.. من مثله أحب الصعيد والريف، ووصف الحसार والدجاج والطيور.. وشقوق الارض المعطش ونهم تجار القطن، وخبت العمدة والفلاحين الاغنياء، وفقر البلهاء والضعفاء والذين على باب الله..

أصمأل يحى حقى، كلماته وسطوره، أفكاره وقضاياه التى أثارها على امتداد سنواته المحبسة، هى جزء من حياة هذه الارض، جزء نقى صادق من كفاح هذا الشعب نحو العدل.. والحق والجمال.

صفحاته نبض حى للغة العربية، التى تدفع عن نفسها الموت بالقرآن وبالتعبير الانسانى الصادق، الذى يتجنب اللحن والصدأ والادعاء والزيف.

ليس بعد الهدايا التى قدمها لنا هدايا، لقد أغلق علينا نحن محبى اللغة والكلمة والفن بلا حدود، وهبنا سطورا مضيتة، وكشفا روحيا وانسانيا، يلغى بيننا وبينه فروق السن والزمان ويرفع الكلفة والتكلف انه يأخذ بيدنا فى رفق لكى يجعلنا امتدادا له.

لقد عبر جزأ صعبا ووعرا من الطريق.

المكانة التى يشغلها «يحى حقى» فى حياتنا الأدبية مكانة خاصة وفريدة. خليط بين مكانة الأب والرائد الصديق. لم يسمدنى زمانى بالجلوس اليه. لكنه حاضر معى دائما كلما فكرت فى الكتابة، كلما أحسست بحلاوتها أو صعبتها.

حضوره معى مطمئن ومريح، كلما أحسست بصعوبة الطريق وبطول رحلة الفنان لكى يصل الى قلب قارئه ووجدانه. فقد سار الرجل وحده فى طريق هادئ طويل يذب بخطوات صادقة الصزم. لا تفر ولا غرور، لم يصرفه عن طريقه، لأحلام زائفة ولا سراپ.

الكتابة الجميلة، والقصة الصادقة، وقلب القارئ كان مقصده، القصة «لبنى» التى يهيم بها، واللغة العربية صلاته وقصائده، ومصر من أقصاها إلى أقصاها كانت معده

من يستطيع أن يصرف عينيه عن بساطة الرجل القوية النافذة أو عن جهاده الصبور الدائب. لكى يصل عبر عربية جميلة الى روح هذا الشعب، إلى تغييره وتحوله، إلى تعقيدات نسيجه الضاربة فى القدم، وحلوله الانسانية الطريفة الماكرة، التى تشع أحيانا بالذكاء الباهر، وأحيانا بالحمول والتراكل.. من مثله تحدثت عن تفاصيل الجمال المصرى والقيح بنفس

القسوة والدقة والحنان

فى موضوع كنا أو كنا...

وبذلك وحده ويقتل هذا، أسر هذا الرجل العظيم قلوب محبيه ومريديه وإن لم يكن بطبيعة الحال يترده فى أن يداعبنا دعابات لا تخلوا أحيانا من ثقل اليد، وإن كانت تلهسها دائما روح المودة الخالصة.

بعد هذه اللمحات التى تأتى عفو الذاكرة فلعلنى أريد فقط أن أشير إلى علامات تجول أحيانا بخاطرى، وإن لم تبلغ قط مبلغ الدراسة والتوثيق.

أولا: لعل المأثرة التى تبقى ليحيى حتى والتى قال هو بنفسه انه يؤثر أن تبقى له حتى إذا ما اغفل اسهامه الواضح المؤثر فى تطوير القصة القصيرة، هو انه معنى «باللفه، حفى بها أى انه فى نهاية الأمر لقوى قبل أن يكون كاتبها إذا صح هذا السرف على أنفسنا وعليه فى التعبير.

الفكرة التى تشيرنى فى هذا المضمار هى: أن يحيى حتى لاينى يعيد، ولكن لايزيد، فى ان هناك كلمة واحدة فقط تؤدى معنى بذاته، أو لفظا أو تركيبا لقويا فقط يعنى بمقتضيات إحساس ما. أو موضوع ما. وليس لهذه الكلمة أو اللفظ أو التركيب من يهذل وليس أمام الكاتب من مناص أن يحدد هذه

أذكر عندما جأت إلى القاهرة من الاسكندرية سنة ١٩٥٥ استلثت عن أفضل كتاب القصة القصيرة فقلت انه ليس هناك إلا يحيى حتى ويوسف ادريس، لم أكن قد بلغت الثلاثين يومها ولم أكن قد نشرت كلمة واحدة. من المحتمل ان الإجابة قد تغيرت الآن كثيرا، لكن لاشك أن لهذين البائتين دورا لا نكران له فى أكثر من مجال وبخاصة فى ذلك النوع الأدبى المزاوغ والمرهف وصعب التحديد: القصة القصيرة.

مازلت أذكر ليحيى حتى إلى جانب ذكائه الخاطف ولماحيته وفكره الحميد دماثة وتواضعا نادرين. فى المرة الثانية ربما. التى لقيته فيها، قايماى باهتسامة عليه، وعيناه. تلمعان قاتلا بأرق ما فى صوته من ديبلوماسية والاستاذ ادوار الخياط

لم أصحح له خطأ كان هو يعرف صحته على وجه الثين ولم يكررها الخطأ بعد ذلك أبدا، لأنه عرف أنني لا أعنى بحال من الاحوال أن أثبت ذاتى. وأؤكد هويتى فى مجال التعارف والتعريف الاجتماعى

ولأريد أن أنسى له أبدا أنه كان الذى يرفع سماعة التليفون ويسأل ما إذا كنت قد فرغت من كتابة قصة أو ما إذا كنت أحب أن أكتب

كيف اتبع له أن يشرح المعطوب والفاسد في النفس الانسانية؟
وأن يفرغ إلى مغاور مظلمة فيها إلى هذا الحد؟

ويكفى أن اشير عفو الخاطر إلى قصة مثل الفرائس الشاغرة أو «سارق الكحل» حتى تروعي صرامة في النظرة وأمانة تبلغ غاية القسوة في دقة التحليل للمعاطب الروحية مقاصد النفس

أعرف ان يحيى حقى يمقت في الكتابة تساهل العاطفة أو العواطف ومبسوغة (السيئتمتتالبة) وكلنا يعرف ولعبه ب «التحديد» والتدقيق ولكنى أعتقد عنده أحيانا روحاً من الحنان الانساني على الآثمين الحاطتين والمعلولين، فهل هذا الاعتقاد عندي هو نوع من السرف العاطفي نفسه الذي اتفق مع يحيى حقى تماما في انه يمكن أن يضير بالنسيج الصحيح للكتابة إلى حد لايرجى لها معه صلاح؟

ولعل قسوته ودقته في الكتابة هي نفسها ذلك الحنان الانساني الذي أفتقده. هذه الاخرى

أما الثالثة والاخيرة هي أن يحيى حقى عندي بلا شك رجل الفكرة المتقدمة دائمة البقطة، وشديدة اللصوق بما تقع عليه.

هناك دائما في كل كتاباته، سواء كانت قصصاً أم غير ذلك فكرة ثابتة النظرة تلهمها وتقيمها ولعلها تستأثر بها مازال ذلك مفتقدا في معظم كتاباتنا القصصية التي لايسندنا وقيم ظهرها ذلك العمود الفقري من الفكر فليست عنده على الإطلاق تلك التهدلات في الكتابة على المستوى التساملي ولا على المستوى اللغوي.

ذلك المجاز لم يصل اليه إلا القلائل تحية للرجل البعث الأريب وللصديق الكبير الأثير إلى القلب.

ولعل ذلك في السياق التاريخي للكتابة عندنا فتح له أهمية كبيرة في السعي نحو تنقية الكتابة من الترهل وقرز كل حشو عنها وتطهيرها من القوالب المألوفة والاكليشيات التي تجرى على القلم مجرى كأنه لاواع.

ولكن (هناك دائماً لكن) ألا يرى الكاتب العظيم واللغوي العظيم أن تلك المقولة (إذا صحت هذه الكلمة) تفترض أن هناك ذلك الاحساس أو ذلك المعنى أو ذلك الموضوع محدد قانماً بذاته هناك في الخارج، مفروضا وسابقا، ومائلا وعلى الكاتب أن يقتضيه بتلك الكلمة أو اللفظ إلى آخره؟.

فهل هذا النوع من الفصل القاطع الحاسم بين «الدال» و«المدلول» برطانه هذه الأيام- مقبول حقاً؟ أم أن كلمة بعينها تسهم هي نفسها في تكوين وإيجاد ذلك المعنى أو الحس الذي لايتطور قط إلا بها؟

أى أن الكاتب لايجد، بل يوجد. لا يبحث عن حقيقة واقعة ماثلة خارج الكتابة بل أن حقيقة الكتابة لا تتولد إلا بها نفسها وتتفاعل متبادل بين شقين هما في تصويري عنصر واحد أو جوهر واحد ليس فيه أقنوماً.

لهذه الدعوة- الدعوى- من يحيى حقى فضل لا يقدر لفرط نفائسه في العمل على الوصول بالكتابة إلى تلك الصباغات البهية التي لا عرض عنها، ولكن هناك لها أكثر من مستوى نظري وتقدي يمكن أن تأمل في سبر أغواره أكثر من قبوله. دون تقليب للنظر فيه هذه واحدة.

وأريد أن أبيض في ماكتب ويكتب وسوف يكتب النقد والباحثون عن خصائص أدب يحيى حقى وميزاته وراثته ولكنى أحب فقط أن أتساءل: كيف أن هذا الرجل البعث العذب الذي يفيض رقة وحلما قد أمكن له أن يقتضي مناحي الشر في شخوصه القصصية إلى هذا



أعمال يحيى حقى

أعمال يحيى حقى

أولاً: المؤلفات أولاً: مجموعات القصص القصيرة

- | | | |
|------|---------------|------------------|
| ١٩٤٥ | دار المعارف | ١- قنديل أم هاشم |
| ١٩٤٥ | دار المعارف | ٢- دماء وطن |
| ١٩٥٥ | الكتاب الذهبى | ٣- أم العواجز |
| ١٩٦٠ | دار العروبة | ٤- عنتر وجولييت |

ثانياً : الروايات

- | | | |
|------|-------------------|-------------|
| ١٩٥٩ | المطبعة النموذجية | ١- صح النوم |
|------|-------------------|-------------|

ثالثاً: اليوميات

- | | | |
|------|---------------------------------------|------------------------|
| ١٩٥٦ | كتب للجميع | ١- عليها على الله (ط١) |
| | المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر | ٢- عليها على الله (ط٢) |

رابعاً: الدراسات والمقالات

- | | | |
|------|---------------|-------------------|
| ١٩٦٠ | مكتبة العروبة | ١- خطوات فى النقد |
|------|---------------|-------------------|

١٩٦٠	دار القلم	٢- فجر القصة المصرية
١٩٦١	دار العروبة	٣- فكرة فانتاسمة
١٩٦٦	الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف	٤- دمنعة فأبتسامة
١٩٧١	دار الكتاب الجديد، مطابع الاهرام التجارية	٥- عطر الأحباب
١٩٧٠	كتاب اليوم، اخبار اليوم	٦- حقيبة فى يد مسافر
١٩٦٩	المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب	٧- تعال معى إلى الكونسير
١٩٧٢	دار الكتاب الجديد، مطابع الأهرام التجارية	٨- ياليل ياعين
١٩٧٣	دار الكتاب الجديد، مطابع الاهرام التجارية	٩- انشودة البساطة

خامسا: الترجمة

(١) المسرحيات:

- ١- دكتور كتوك «لجول رومان» سلسلة روائع المسرح العالمى الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٠.
- ٢- العصفور الأزرق «لموريس مترلنك» الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦
- (ب) روايات:
- ١- الأب الضليل، لاديت سوندز روايات الهلال، يونيو ١٩٧٠
- ٢- الهلطة «لميخائيل سادوفيانو» مطابع الاهرام التجارية ١٩٧٢
- ٣- لاعب الشطرنج «لستيغان زفايج» طونيرو كروجر «لتوماس مان» مطابع الاهرام التجارية ١٩٧٣

(ج) أدب وصلى:

- ١- القاهرة «لنزموند ستيفوارت» كتاب الهلال ١٩٦٩

سادسا: قصص لم تنشر فى مجموعات

١٩٢٦/٧/١٥	الفجر	فله. ممش. لولو
١٩٢٦/٧/٢٢	الفجر	الموت والتفكير
١٩٢٦/٨/١٩	الفجر	السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود
١٩٢٦/١٠/٢٨	الفجر	محمد بك يزور عزيمته
١٩٢٦/١٢/١٠	السياسة	حياة لص
١٩٢٦/١٢/٢١	السياسة	قهوة ديمتري
١٩٢٧/١/١٤	السياسة	من المجنون

١٩٢٧/٢/١٨	السياسة	عبد التواب أفندي السجان
١٩٢٧/٤/٢٦	السياسة	صورة من حياة
١٩٢٧/٩/٩	السياسة	الوسائط يا أفندم
١٩٢٧/١٠/٢٦	السياسة	نهاية الشيخ مصطفى
١٩٢٨/١٠/١٠	السياسة	عضه
١٩٣٤/٥/٢٦	المجلة الجديدة	العسكري
	(ملحق العدد ٥)	
١٩٢٤/٦/١٦	السياسة الأسبوعية	الخزنة عليها حارس
	(ملحق العدد ٣٤٢٤)	
١٩٦١/٢/٣	الأهرام	النسيان
١٩٦١/٣/٣١	الأهرام	امرأة مسكونة
		(وأعيد نشرها في مجلة الآداب أبريل، ١٩٧٣)
١٩٦١ أبريل	الكاتب	الفراش الشافر
١٩٦٢ فبراير	بناء الوطن	ثمرة حب خائب

سابعاً: مقالات لم تنشر

مئات المقالات بعضها نشر في الأهرام ومعظمها في المساء من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧٢.

ثانياً الاحاديث

- أحمد رشدي صالح، ليس بقنديل أم هاشم وحده يعرفني الناس، الأخبار ١٧/١/١٩٦٧.
- أحمد صالح، تحقيق صحفي داخل رأس يحيى حقي، الجليل، ١٢/٦/١٩٦١.
- أحمد هاشم الشريف، ابتداء من أكتوبر القادم يحيى حقي يعمل في فصل لمحو الأمية، صباح الخير، ٢٧/٨/١٩٧١.
- آمال فهمي، يحيى حقي له امتيتان إحداها عربية، الأذاعة ١٨/٦/١٩٦٠.
- حلمى محمد القاعود، لقاء مع يحيى حقي، الجديد، ١/٥/١٩٧٣.
- زينب الصيرفي، خمس دقائق مع يحيى حقي، المساء، ٢٣/١١/١٩٥٩.
- ساميه عثمان، درس من يحيى حقي في الترجمة- اللغة أصبحت ضحية الانفجار السكاني، آخر ساعة، ١٥/٧/١٩٧٠.
- عباس الأسواني، أصرح حديث ليحيى حقي، روز اليوسف، ٤/٨/١٩٦٩.
- عبد التواب عبد الحى، المرأة ليست لفزا، الكواكب.
- عبد القادر السعدنى، مهمة الأدب تعميق الفهم الاشتراك، تعاون الأحد، ٩/٢/١٩٦٤.

- عبود فوده، س. ج مع يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦١/٢/٢٤.
- عفاف يحيى، ليس بقنديل أم هاشم وحده يعرفنى الناس، الاخبار، ١٩٦٧/١/١٧.
- على حلمى، دردشة مع معاون منفلوط يحيى حقى، التعاون، ١٩٦١/١/٢٤.
- فاروق شوشه، مع الأدباء، الآداب، يوليو سنة ١٩٦٠.
- فؤاد دواره، صاحب قنديل أم هاشم، الأهرام، ١٩٦٤/٤/٢.
- فؤاد دواره لقاء الأسبوع، صاحب قنديل أم هاشم، الجمهورية، ١٩٦٤/١٠/١٥.
- فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥.
- ليبيب حليم لببيب، مع الكاتيب القصصى يحيى حقى، وطنى، ١٩٦٤/١١/١.
- محسن الخياط، حوار مفتوح بين يحيى حقى وأدباء دنهور، الجمهورية، ١٩٦٨/٦/١٩.
- محمد تبارك، حديث مع يحيى حقى، آخر ساعة، ١٩٦١/١٠/١٩.
- محمد جلال، قصاص يسأل وقصاص يجيب (يحيى حقى مع عبد الله الطوخى) الاذاعة، ١٩٦١/٩/٢٣.
- محمد رفعت، حديث بين يحيى حقى ومحمد يوسف نجم، الكواكب، ١٩٦٤/١/٢١.
- محمد عبد الحليم عبد الله، لقاء بين جيلين، كتاب الاذاعة والتلفزيون رقم ١٠ سنة ١٩٧٣.
- محمد زياده، أكثر أدباءنا يتصورون أكثر مما يرون ويفكرون، الحرية، ١٩٦٠/٧/٤.
- مفيد فوزى، يحيى حقى، روز اليوسف، ١٩٦٢/٥/٢.
- نبيل فرج، لقاء مع يحيى حقى، جريدة الثورة، دمشق، ١٩٦٩/٢/١٩.
- نبيل فرج، لقاء مع يحيى حقى، صوت الشرق، ديسمبر، ١٩٦٠.
- نبيل فرج، لقاء مع يحيى حقى، ملحق الأنوار الأسبوعى، بيروت، ١٩٧٠/٦/١٤.
- نحابة شاور، صاحب قنديل أم هاشم وأدبنا الحديث، وطنى، ١٩٦٠/٤/٣.
- يحيى حقى يقول الاستقالة الآن خيانه. الأخبار، ١٩٥٦/١٠/١٨.
- يحيى حقى يبكيه الوفاء، الكواكب، ١٩٥٩/٤/١٤.
- يحيى حقى يقول تأملاتى فى الطريق سرقونى، الجمهورية، ١٩٦٠/٢/٢٠.
- س. ج مع يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦١/٢/٢٤.
- يطل تأثرت به، الاذاعة والتلفزيون، ١٩٦٢/٣/١٧.
- الكتاب الأول له قصة كفاح، بناء الوطن، ابريل، ١٩٦٢.
- لماذا لم أكتب للمسرح- هذا رأى فى شباب الأدباء، الأهرام، ١٩٦٣/٤/٤.
- أكبر خطأ ارتكبته فى حياتى، آخر ساعة، ١٩٦٥/٤/٧.
- سهره مع يحيى حقى فى الاحياء البلدية: لاعدد ولاخوف، الأخبار، ١٩٦٨/١٢/١١.
- يحيى حقى ورأيه فى الأدب المعاصر، المصور، ١٩٦٩/٧/١٨.
- يحيى حقى فى ندوة وطنى الأدبية (مناسبة فوزه بجائزة الدولة التقديرية)، وطنى، ١٩٦٩/٧/٢٧.

ثالثا : مؤلفات عن يحيى حقى

مصطفى ابراهيم حسين، يحيى حقى مبدعا وناقدا، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٠.

سمير وهبي، رسالة ماجستير عن يحيى حقى قدمت للجامعة الأمريكية بالقاهرة، ولم تنشر.

samir wabbi, A critical evaluation of the writings of Yehia Hakki, Thesis presented in partial fulfilment of the requirement for the degree of M.A., Centre for Arabic StudiedS, A.U.C., June 1965, i 46 p.

رابعاً: مقالات عن يحيى حقى ضمن مؤلفات أخرى

د. سيد حامد النساج، يحيى حقى والصورة القصصية الموضوعية (من ص ٢٨-٢٩٢)، تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة ١٩١٠- سنة ١٩٣٣، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر (المكتبة العربية)، سنة ١٩٦٨.

سيد قطب، فى عالم القصة والرواية: قنديل أم هاشم، كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٤٦.

طله حسين، صح النوم، نقد واصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠.

عباس خضر، يحيى حقى (من ص ٢٥٢- ص ٢٥٥)، القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠، الدار القومية للطباعة والنشر (المكتبة العربية) ١٩٦٦.

د. على الراعى، قنديل أم هاشم (من ص ١٥٧- ص ١٧٦). دراسات فى الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٤.

غالى شكري، احتجاج بين الطين والدماء. (ص ١٢٧-ص ١٤٠). أزمة الجنس فى القصة العربية، دار الآداب، ١٩٦٢.

فؤاد دواره، صح النوم (ص ٣٤-ص ٣٩) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

لويس عوض، الشفق (حول قصة صح النوم ص ٢١٩- ص ٢٢٥) دراسات فى أدبنا الحديث، دار المعرفة، ١٩٦١.

لويس عوض، اللامتنى (حول كتاب خطوات فى النقد ص ٢١١-٣٤٢)، مقالات فى النقد والادب، مكتبة الانجلو. د. ت.

د. محمد مندور. يحيى حقى ناقدا (ص ٢١٦-ص ٢٢٧). النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، د. ت.

د. نعمات فؤاد، يحيى حقى (ص ٣٢٧- ص ٣٨٨)، قم أدبية عالم الكتب سنة ١٩٦٦.

د. ناجى نجيب: يحيى حقى وجيل الحنين الحضارى- دار التنوير-بيروت ١٩٨٥

يوسف الشارونى، عنتر وجوليسيت (ص ١٣٨-ص ١٤٢) دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الانجلو، ١٩١٧.

Raymond Francis, Aspects de la litte'rature Arabe contempo-

raïne,

Dar Al Maaref, 1969, Le Caire (Ye'hiya Hakki, Bon Re'veil- A la Grqce de Dieu- Antar et Juliette), pp. 216-236.

خامسا: مقالات عن يحيى حقى فى دوريات

- ابراهيم الصيرفى، ندوة الفكر حول كتاب «حقيبة فى يد مسافر» - شارك فى الندوة د. حسين فوزى ود. فؤاد زكريا ويحيى حقى، الفكر المعاصر، ١٩٧٠/٢/١.
- أحمد أبو كف، أحب كتب يحيى حقى إلى قلبه، المصور، ١٩٦٩/١٠/٣.
- أحمد الصاوى محمد، حفلة سرية ليحيى حقى، الجيل، ١٩٥٦/١٠/٢٩.
- أحمد الصاوى محمد، فجر القصة المصرية، الأخبار، ١٩٦٠/٢/٢١.
- أحمد بهجت، يحيى حقى والجائزة. الأهرام، ١٩٦٩/٧/٤.
- أحمد بهجت، حقيبة يحيى حقى، الأهرام، ١٩٦٩/١٢/٢٦.
- أحمد بهجت، عطر الحبايب، ١٩٧٢/٤/٤.
- أحمد بهجت ، ناس فى الظل، ١٩٧٢/٧/١٦.
- أحمد رشدى صالح، سخریات يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٥٩/١١/١٢.
- أحمد رشدى صالح، حديث الأسبوع، الجمهورية، ١٩٦٠/٢/٢٠.
- أحمد رشدى صالح، سهرة مع يحيى حقى، الأخبار، ١٩٧٢/١١/٧.
- أحمد رشدى صالح، يمتنتهى الحب يمزق يحيى حقى هذه القصص (حول كتاب انشودة البساطة)، الأخبار ١٩٧٣/٢/١٦.
- أحمد رجب، ياعمنا الكبير يحيى حقى، (حول مسرحية قنديل أم هاشم) آخر ساعة، ١٩٦٥/١١/١٧.
- أحمد زكى عبد الحليم، جائزة الدولة التقديرية للأدب لصاحب قنديل أم هاشم، حواء ، ١٩٦٩/٧/١٩.
- أحمد صدقى الدجاني، وعد يحيى حقى، الجمهورية، ١٩٦٥/١٢/١٦.
- أحمد عباس صالح، يحيى حقى، الشعب، ١٩٥٩/٧/٥.
- أحمد عباس صالح، الأب الروحى لأدبنا الحديث (عن كتاب خطوات فى النقد)، الجمهورية، ١٩٦١/٦/٢٣.
- أحمد عباس صالح، حبيب المنكسرين والبلهاء والمساكين، الجمهورية، ١٩٦٢/٤/٧.
- أحمد عباس صالح، فكرة فابتسامة، الجمهورية، ١٩٦٢/٧/١٣.
- أحمد عبد المعطى حجازى: مجموعة مقالات بالأهرام-طوال شهرى مايو، يونيو ١٩٩١.
- أحمد محمد المطيرى، النقاد وقنديل أم هاشم، الشهر، نوفمبر، سنة ١٩٦١.
- اسماعيل المهدي، دمة فابتسامة، الجمهورية، ١٩٦٢/٧/ ١٣.

المقريزي، الوحوش يسمعون الموسيقى، (حول كتاب خليها على الله)، الجمهورية، ١٩٧٤/٨/١.

توفيق حنا، محاولة لتقديم قصة البوسطجي، الشهر، سبتمبر سنة ١٩٦٠.

توفيق حنا، الصعيد في فن يحيى حقي، المساء، ١٠/١٠/١٩٦٠.

حسن عبد الرسول، الرجل الذي اعتذر كثيرا، الأخبار، ١٠/٩/١٩٧١.

حلمى سالم، مخرج تلفزيوني يعتدي على يحيى حقي (حول قصة قنديل أم هاشم)، الكواكب، ٢١/٢/١٩٦٧.

رجاء النقاش، ابتسامات يحيى حقي (حول كتاب فكرة فابتناسامة)، الأخبار، ٢٨/٥/١٩٦٢.

رجاء النقاش، عاشق في الستين، الجمهورية، ٢٧/١٢/١٩٦٤.

د. رشاد رشدي، كثير من قصصنا لامتني لها لأن الفاعل فيها مجهول، أخبار اليوم، ٨/٤/١٩٦١.

سعد الدين وهبي، يحيى حقي والبحث عن أسلوب، الاذاعة، ٤/٢/١٩٦١.

سليمان فياض، أنشودة البساطة، المساء، ٢٥/٢/١٩٧٣.

سمير وهبي، أثر البيئة في يحيى حقي، الكاتب، فبراير/١٩٦٥.

سمير وهبي، بين توفيق الحكيم ويحيى حقي، الفكر المعاصر، ديسمبر ١٩٦٥.

سمير وهبي، قنديل أم هاشم، الكواكب، ١٥/٣/١٩٦٦.

د. سيد حامد النجاج، فجر القصة القصيرة عند يحيى حقي المساء، ٧/٧/١٩٦٩.

د. شكرى محمد عياد، يحيى حقي على باب الله، الجمهورية، ٢٦/٦/١٩٦٩.

صالح مرسى، يحيى حقي أبى الذى أصابنى بهقدة أوديب، الهلال، أغسطس/ ١٩٧١.

صبرى حافظ، ناس فى الظل وقضية النشر العربى، الآداب، سبتمبر ١٩٧١.

صلاح عبد الصبور، الظاهر والباطن (من يحيى حقي الى مصطفى محمود)، الأهرام، ٨/١/١٩٦٥.

طه حسين، صبح النوم، الجمهورية، ١٠/١٢/١٩٥٥.

وأعيد نشره فى كتاب، نقد واصلاح، دار العلم للطالين، بيروت، ١٩٦٠.

عاشور عlish، عتشر وجولييت والأستاذ يحيى حقي، المساء، ٢/٢/١٩٦١.

د. عبد الحميد ابراهيم، رواد القصة وظواهر المجتمع المصرى، الآداب، ابريل ١٩٧١.

د. عبد الحميد ابراهيم، يحيى حقي وفيض الكرم، الزهور ابريل ١٩٧٣.

* عبد الرحمن صدقي، عيتان ماكرتان فى وجه حقي، روز اليوسف، ١١/٨/١٩٦٩.

* عبد العزيز محمد الزكى، يحيى حقي، وصراع الثقافيين، الفكر المعاصر، ابريل ١٩٧٠.

عبد الفتاح القيسارى، التخطيط والتنفيذ، القاهرة، ٢/٥/١٩٥٨.

عبد الله أحمد عبد الله، القصصى الذى جعل شعاره: خليها على الله، الاذاعة، ٥/٩/١٩٥٩.

- عبد الله خيرت، عالم هذا الانسان، الاذاعة والتلفزيون، ١٩٧٢/٩/٣٠.
- عبد الله خيرت، أنشودة البساطة، الجديد، ١٩٧٣/٢/١٥.
- عبد الله الطوخى، سر يحيى حقى، روز اليوسف، ١٩٦٢/١٠/١٩.
- عبد النور خليل، قلب يحيى حقى كله حب، الكواكب، ١٩٦٢/٨/٢١.
- عبد المنعم صبحى، الكلمة والصورة (حول تحويل أعماله القصصية الى أفلام)، الاذاعة والتلفزيون، ١٩٧٢/١١/١١.
- عبد الوهاب الاسوانى، انشودة البساطة، الاذاعة والتلفزيون، ١٩٧٣/٤/١٤.
- عثمان العنتبلى، رأى فى كتاب خطوات فى النقد، الأهرام، ١٩٦١/٩/٢٩.
- د. على الراعى، كتاب يحيى حقى الجديد عليها على الله، المساء، ١٩٥٩/١١/٢.
- فاروق شوشه، يحيى حقى والدعوة الى أسلوب جديد، الأخبار، ١٩٧١/٣/٢٨.
- فاروق عبد القادر، الطفل الكامن فى يحيى حقى، روز اليوسف، ١٩٧١/٨/٢.
- فاروق منيب، خطوات فى النقد، المساء، ١٩٦١/١٠/٢.
- فتحى فرج، البوسطجى - خطوة جادة على الطريق نحو فيلم مصرى معاصر، الفكر المعاصر، يونيو سنة ١٩٦٨.
- فؤاد دواره، خطوات فى النقد، الكاتب، نوفمبر/ ١٩٦١.
- فؤاد دواره، صاحب قنديل أم هاشم، الجمهورية، ١٥/١٠/١٩٦٢.
- فؤاد دواره، اعترافات يحيى حقى (حول قصة كان)، الاذاعة، ١١/٢/١٩٦٩.
- فوزى العنتيل، ياليل ياعين (سهرية مع الفنون الشعبية)، الطليعة، مارس ١٩٧٣.
- فوزى سليمان، صاحب الأسلوب الواعى المدقق، المساء، ١٨/٢/١٩٥٩.
- فوزى سليمان، مع كتاب يحيى حقى خطوات فى النقد، وطنى، ١٩/١١/١٩٦١.
- كامل الشناوى، أحاديث الأسبوع، الجمهورية، ٣٠/١٢/١٩٦١.
- كمال النجمى، انطباع مؤلم عن كتاب تمتع (خطوات فى النقد)، الكواكب، مايو/ ١٩٦٣.
- د. لويس عوض، الشفق (حول قصة صح النوم)، الشعب، ٥/٥/١٩٥٧.
- ونشرت فى كتاب: «دراسات فى ادينا الحديث، دار المعرفة ١٩٦١
- د. لويس عوض، اللامتتى (عن كتابة خطوات فى النقد) الجمهورية، ١٠/١١/١٩٦١.
- ونشرت فى كتاب: مقالات فى النقد والأدب، مكتبة الانجلو د.ت.
- د. لويس عوض، فن الاهتمام، الأهرام، ٦/٧/١٩٦٢.
- محمد جبريل، صورة (حول كتاب تعالى معى الى الكونسير) المساء، ٥/١٠/١٩٦٩.
- محمد جبريل، مصر فى أدب صاحب القنديل، المساء، ٩/١/١٩٧٤.
- محمد جبريل، ياليل ياعين - سهرية مع الفنون الشعبية، المساء، ١٦/١١/١٩٧٤.
- محمد حلمى القاعود، موسم البحث عن هوية، سنابل، ١٥/٦/١٩٧٦.
- محمد عبد الله الشفقى، دمة فابتسامة، مجلة الكتاب العربى، مارس ١٩٦٦.
- محمد صدقى، يحيى حقى يفتتح مدرسة لمحو الأمية فى مصر الجديدة، الجمهورية،

محمد عفيفي ، رسالة الى يحيى حقي ، آخر ساعة ، ١٩٦٢/٧/٢١ .
 محمد علي هدي ، يحيى حقي وتجربة النشر الجديدة ، الجمهورية ، ١٩٦٥/٣/٢ .
 محمد كامل ، عنتر وجولييت في أدب يحيى حقي ، الأخبار ، ١٩٦١/٢/١٨ .
 محمد محمد قاسم ، يحيى حقي وقنديل أم هاشم ، اليوم ، (طرابلس- ليبيا)
 ١٩٦٩/١٢/١٦ .

د . محمد مندور ، فجر القصة في كتابين ، الجمهورية ، ١٩٦٠/٣/٢٦ .
 د . محمد مندور يحيى حقي المصور بالقلم ، الجمهورية ، ١٩٦١/٥/٣ .
 د . محمد مندور ، النقد بين لويس عوض ويحيى حقي ، الجمهورية ، ١٩٦١/٩/٢٧ .
 د . محمد مندور ، نظرة فابتسامة ، الجمهورية ، ١٩٦٢/٦/١٣ .
 محمود أمين العالم ، قصيدة ممتدة من ثورة ١٩١٩ (حول كتاب دمة فابتسامة) المصور ،
 ١٩٦٥/١٢/٢٤ .

محمود تيمور ، فكرة فابتسامة ، المساء ١٩٦٢/٦/١٩ .
 محمود تيمور ، بين سبع من الحلوى وقنديل أم هاشم ، الأخبار ، ١٩٧٠/٧/١٢ .
 د . مراد وهبه ، على هامش عنتر وجولييت ، أخبار اليوم ١٩٦١/٥/٢٧ .
 مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، يحيى حقي الانسان الفنان الشهر ، مايو ١٩٦١ .
 د . مصطفى محمود ، يحيى حقي ، روز اليوسف ، ١٩٦١/٢/٦ .
 ملك عبد العزيز ، دمة فابتسامة ليحيى حقي ، الجمهورية ، ١٩٦٥/١٢/٢٣ .
 منير عامر ، العاشقة تبحث عن الحب (عن ترجمته لرواية البطلة لميخائيل سادوفيانو) .
 نبيل فرج ، صبح النوم ، الآداب ، سبتمبر ١٩٦٦ .
 نيسل فسر ، انشودة البساطة- ايقاعات الحزن والألوان السوداء الأنور اللبنانية ،
 ١٩٧٣/٢/٢١ .

ونعمات أحمد فؤاد ، خطاب مفتوح الى الاستاذ يحيى حقي ، المجلة ، ابريل ١٩٦٠ .
 د . نعمات أحمد فؤاد ، يحيى حقي الفنان ، المجلة ، سبتمبر ١٩٦٠ .
 د . نعمات أحمد فؤاد ، فن الصورة عند يحيى حقي ، الكاتب اغسطس ١٩٦٢ .
 نعمان عاشور ، الوثبة الضخمة في عنتر وجولييت ، الجمهورية ١٩٦١/٢/٢١ .
 د . نعم عطية ، لوتريك في منفلوط ، الكاتب ، نوفمبر ١٩٦٣ .
 د . نعيم عطية ، تجربة الكتابة الأدبية عند يحيى حقي ، الكاتب ، مايو ١٩٦٦ .
 د . نعيم عطية ، جبران القنديل ، دراسة في أدب يحيى حقي ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦٧ .
 د . نعيم عطية ، الضغوط الاجتماعية في أدب يحيى حقي ، الرسالة الجديدة ، مايو ١٩٧١ .
 د . نعيم عطية ، عامل الارادة في قصص يحيى حقي (١) الكاتب مارس ١٩٧٣ .
 د . نعيم عطية ، عامل الارادة في قصص يحيى حقي (٢) عيسى والفجرية ، الكاتب ،
 يونيو ١٩٧٣ .

نقولا يوسف، عيسى عبيد وفجر القصة المصرية (حول كتاب فجر القصة المصرية)، المساء ١٩٦٢/٦/١٢.

وحيد النقاش، مع يحيى حقي الحكيم الشعبي الذي يفتح قلبه لكل تفاصيل حياتنا، الاهرام، ١٩٦٥/٦/٢.

د. يوسف ادريس، عنتر وجولييت، الجمهورية، ٢٧ فبراير ١٩٦١.

يوسف الشاروني، عنتر وجولييت في القرن العشرين، الأخبار ١٠ مارس ١٩٦١.

يوسف الشاروني، يحيى حقي فنان الصورة القصصية، الهلال مايو، ١٩٧٢.

يوسف الشاروني، انشودة البساطة، الزهور، يوليو ١٩٧٣.

جلسة رائعة في قلب انسان، المساء ١٩٥٩/١٠/٩.

ابتسامات يحيى حقي، الأخبار، ١٨/٥/١٩٦٢.

قفة أم اسماعيل، (نقد فيلم قنديل أم هاشم) المصور، ١٥/١١/١٩٦٨.

صاحب قنديل أم هاشم يفوز بجائزة الدولة التقديرية في الأدب التعاون، ١٩٦٩/٦/٢٢.

J.Jomier et B. Couturier, Deux Extraits des Souvenirs de M. Ye'hya Hakki, Extrait de MIDEO, tome 6, 1959-1961, Dar Al Maaref, Le Caire.

Charles Vial, Ye'hya Hakki, humoriste, Annales Islamologiques, tome II, 1972, PP. 351-365.

الحياة الثقافية

«ليالي السك العتيقة» / الرجال يرحلون الى الشمال :
حسن نور / رحيل سامي السلاموني / رسالة لندن :
رقابة ويهود وشذوذ جنسي : أمير العمري /
ندوة: «أدب ونقد» تحتفل بمحمد عفيفي مطر /
تواصل.

ليالي المسك العتيقة للمقاص حجاج أدول

الفائز بجائزة الدولة التشجيعية في القصة لعام ١٩٩٠

الرجال يسافرون إلى الشمال

ما ينسى ذلك في لحظة اللقاء الحار الذي يستكن خلالها في أحضان أحيائه، وبين أرجاء الدروب والدور والنهر والجبال والتخيل التي لم تغب عنه في غربته، ويعيش بينهم أياما ليرجع بعدها مرة أخرى للجري والسعي وراء الرزق.

... وهكذا إلى أن تم بناد السد العالي، فابتعلت مياهه العاتية كل ما ألفه النوبيون وخبروه فوق أرضهم.. الدور، السواقي، نخيل البلح والدوم، أشجار السنط، الأرض، أجيادات الموتى وحتى أحلامهم البسيطة، وهجر النوبيون إلى منطقتي كوم امبو وإسنا في أكتوبر ٦٣، لكن أبداً، لم يتخل النوبيون عن حلم العودة إلى أرض الأجداد.. إلى النوبة الأصيلة ليمحروا أراضيها فتجري الدماء في شرايينهم من جديد.

تلك هي أرض النوبة التي انجبت الناضل العظيم الشاعر «زكي مراد»، والروائي الفذ «محمد خليل قاسم». صاحب الشعنود، والشاعر الميموني عهد الدائم طه والشاعر محمود فتني وكاتب القصة يحيى مفتاح وحسن نور وإدريس علي وحجاج أدول ومحمد وهبه ومحمود عبده والكاتب المسرحي أنور جعفر.

والمجموعة القصصية التي نحن بصدها الآن وليالي المسك العتيقة صدرت في ديسمبر ٨٩ على حساب الكاتب الخاص، وبالرغم عن قسوة الظروف المالية التي يعيشها هذا الجيل من الكتاب فإنه يجد نفسه مضطراً إلى ذلك في الوقت الذي يشعر فيه بضرورة تقديم نفسه للحقل الأدبي بمجموعة من أعماله، وإن كان من المفروض أن العمل الجيد يفرض

«ليالي المسك العتيقة» عنوان المجموعة القصصية الأولى للكاتب النوبي حجاج حسن أدول، تعتبر إضافة جديدة إلى ذلك النوع من الأدب الذي يتسم بخصوصية شديدة وارتباط حميم ببيئة معينة، لها عبقها وأريجها، ذلك أن القصص التي تضمها المجموعة تدور أحداثها في أرض النوبة بمحاذاتها وتقاليدها المستمدة من العلاقات المتجذرة بين الأفراد المنتمين إلى أصول واحد..

تلك هي البيئة النوبية التي لم يسبق لكاتب سوى الروائي الفذ الصديق «محمد خليل قاسم»، أن تناول ما يجري فوقها في أعمال أدبية لشدة خصوصيتها وانغلاقها على أهلها الذين عاشوا في شبه عزلة بين منطقتي الشلال الأول جنوب أسوان، ووادى حلفا بطول ٣٦٠ كيلو متر على شفتي النيل النوبي، فلم يكن يرطهم بالشمال والجنوب سوى باخرة، أطلق النوبيون عليها اسم البوسنة، إذ ارتبط وصولها على مراكبي القرى بوصول الطرود والخطابات التي يرسلها المهاجرون إلى الشمال سعيًا وراء الرزق بعد أن ابتعلت مياه النهر التي احتجزها خزان أسوان بعد تعليقاته الأولى ١٩١٢م، والثانية ١٩٣٧م البقية الباقية من أراضيهم الزراعية التي كانوا يعتمدون على محاصيلها، فضاقت بهم سبل العيش، مما اضطر الرجال والشباب للسفر إلى مدن الشمال، ولم يبق هناك سوى النساء والشيوخ والأطفال. وفي القرية يعيش النوبيون على أمل العودة إلى أرض الأجداد، وحتى يحقق ذلك يضطر أن يدخر من كسبه الفقير جزءاً ضئيلاً، وعندما يحرقه الشرق والحنين لرؤية أهل يجده نفسه مسوقاً إليهم، قاطعاً المسافات الطويلة في سفر صعب وشاق، لكنه سرعان

قيستيلونهم وأخذونهم إلى قاع النهر ويتزوجون بهم. وقد انتشرت هذه الأسطورة بين النوبيين انتشاراً كبيراً حتى لاتكاد قرية هناك تخلو منها فاكثرت سمّة الحقيقة، إذ كانت الأمهات والجيدات يحذرْنَ أبناهن، حتى الكبار منهم، من الذهاب إلى شاطئ النهر ساعة القيلولة وبعد غروب الشمس.

تبدأ القصة بتأكيد أننا (بشدة مفتوحة على التون، ومعناها الجده) كورتى بأن أشا (عائشة) أشرى الجدة لم يلدشها عقوب ولم يأكلها ذئب، بل انكشف عنها غطاء ناس النهر، وفي هذا استعارة للمقولة الشائعة انكشف عنه الحجاب، إذ أن ناس النهر لا يراهم إلا من انصف بذلك، فمن ينكشف عنه الحجاب يرى ماله يره غيرهِ، يقول الحق جل وعلا «فكشفنا عك غطاءك فبصرك اليوم حديد» (سورة ق)، فلما انكشف الغطاء لـ «أشأ أشرى» الجدة عن ناس النهر ذهبت إليهم، ليس هذا لحظ، بل ذهبت أنا كورتى إلى أبعد من ذلك، إذ راحت تستطرده وكأنها اطلعت على هذا العالم السرمدي وراحت تصف الحال التي أصبحت عليها أشأ أشرى الكبيرة: «هي الآن في سرور وحيور عند ناس لا ينقطع الفرح عن سائهم ولاتنهصد البخور في قراهم...» (ص ٥).

ومن يرمها وأشأ أشرى اخفتت تماماً من القرية، ولما ولدت حفيدتها بنفس جمالها سموها باسمها. وهذا إيماء بأن الأجيال تسلم الحياة لبعضها لتستمر الدورة ويتحقق البقاء للجنس حاملاً نفس الصفات، وكما خاب أمل أشأ- أشرى الجدة يتزوجها من شخص لا تحبه وقرضوا عليها التزام الدار، خاب أمل أشأ- أشرى الحفيدة، فقد سافر حبیبها صيام إلى الشمال بعد أن بلغ مبلغ الرجال سعياً وراء الرزق، ولم يعد- كما وعدنا- بعد عام ليقترن بها، فقد سحرته المدن التي تطل على مياه البحر المالح الذي شرب منه فقسى قلبه ولم يعد يسأل عنها.

ويربط القاص بين ذهاب أشأ- أشرى الجدة إلى ناس النهر وسفر صيام الكذاب، الهلاس إلى الشمال، فكللاهما ضاع، ضاعت الجدة في مياه النهر، بينما ضاع صيام في مياه البحر، كما أن أشأ- أشرى الحفيدة أثرت الإلتسحاب من حياتها في القرية لتبدأ حياة جديدة هناك في قاع النهر حيث تعيش جذتها.

إن سفر صيام إلى الشمال، وانقطاع أخباره والياس من عودته، يمثل ضياع الأمل الذي ظلت أشأ- أشرى الحفيدة تعيش عليه سنرات طويلة، حتى أن لداتها تزوجن وأجبن بنات اشرأت أئذاهن وارتوت أجسامهن بماء الشباب وأصبحن مطمعا لأجيالهن من الشباب،

نفسه على دور النشر ولكن ما العمل إذا ما كانت هذه الدور- حتى الرسمية منها- التي يضطلع بالعمل فيها كتاباً وصبيدون ياطلون ويسمعون، بل أن منهم من يرفض عملاً إبداعياً لكاتب لا يمتحن معتقداته، متناسياً أن كل من يعيش على تراب هذا الوطن ساهم بطريق أو بآخر في غرير جهة النشر التي يعمل بها.

هذه في الحقيقة مشكلة يعاني منها الكثير من الكتاب، وكنت أحسب أن المبدعين وحدهم يعيشون هذه المعاناة، حتى قدر لي الاشتراك في مؤتمر «أدياء مصر في الأقاليم» الذي عقد في أسوان في الفترة من ١/٤ حتى ٩٠/٤/٢٠٠٠، فسمعت أحد النقاد يعلن في إحدى الندوات أنه أيضاً يعاني من أزمة النشر وأيده في ذلك الكثير، فخفف ذلك من وطأة الشعور بالمرارة على سوء الحظ الذي أوقعنا في درب الأدب السود، خاصة وأن كل النقاد المشار إليهم يسبق أسماهم لقب الدكتور.

وتضم مجموعة «نهالي المسك المتبقية» أربع قصص.. ثلاث منها طويلة هي:

«الرحيل إلى ناس النهر»، «أدياء ماجدتي»، «زينب أوبروتى» وواحدة منها قصيرة وهي التي اتخذت منها المجموعة عنواناً لها.. والقصص الثلاث الأولى لا يمكن أن تدخل في إطار القصة القصيرة التي تتميز أساساً بالكتياف والإيجاز، وأزعج أنها تقع بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة أو لنقل أنها مزيج من الرواية والقصة معاً، ولاضير في اللجوء إلى أي شكل من أشكال التعبير، فنعطو الحياة المستمر السريع في حاجة دائمة لأشكال جديدة تتواءم مع هذا التغيير- وإن لم تكن القصة الطويلة شكلاً جديداً- والخروج عن المألوف ورفض التولية مطلوب بالطبع.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول أنه ليس ثمة حدود فاصلة بين القصة القصيرة والرواية، وليس هناك إلزام بعدم المزج بينهما كما فعل حجاج أدول في مجموعته وغيره كثيرون مثل خيرى شلبي والمنسى قنديل.. صاغ حجاج قصصه في أسلوب شيق، ورشيق دون اللجوء إلى التزيين أو التعمش الذي يظنه البعض تعجيداً فيصنعه لإيهام بأنه امتلك ناصية هذا الفن الصعب.

تبدأ المجموعة بالقصة الطويلة «الرحيل إلى ناس النهر» مستخدماً أسطورة ناس النهر المنتشرة على امتداد القرى النوبية كلها، فللنهر أناس يعيشون في قاعه، ويخرجون منه فرادى إلى الشاطئ خاصة في ساعات القيلولة وإلى الليالي المظلمة التي يغيب فيها القمر، ويتخذون هيئة آدمي جميل الصورة، جميل الصوت، ومنهم من يعشق أناساً من البشر.

وصيام لا يأتي ليتزوج منها.

هذه هي الفكرة، أو المشكلة الجذرية التي شكلت حياة التوبيين.. سفر الرجال إلى الشمال بحثا عن لقمة العيش التي باتت صعبة المثال بعد بناء -خزان أسوان ١٩٠٢، وهو نفخ الصمام الذي ولدت فيه أشيا الحفيدة.. فلم يكن صيام وأشا- أشرى إلا رمزا لكل شباب النوبة الذين عاصروا هذه الحقبة، فكل الشباب غادروا النوبة، وكلهم ذاقوا مرارة الغربة وهوان البحث عن لقمة العيش والمعاملة القاسية والنظرات المتعالية، وهم الذين عاشوا حياتهم فوق تراب أرضهم، يأكلون من خيرها، وربما تماكسهم الظروف في القرية فيظنون بدون عمل لمدة طويلة، يأخذ بخناقهم اليأس فيقطعون كل صلة بذريعتهم، إذ يفجئ الواحد منهم أن يرسل خطابه لهم لا يحتوى على حوالة مالية بمصاريفهم الشهرية، وهذا ماحدث لصيام، وماحدث لجمال ابن داريا سكينه بطة الشمنديرة للرؤاى الراحل خليل قاسم، فمأساة داريا سكينه وابنتها شريفة كان سببها سفر ولدها جمال إلى مدن الشمال للعمل هناك ليعين بجزء من دخله أمه وأخته اللتين تركهما في القرية التي ابتلع الخزان أراضيها الزراعية، ولكن جمال ظل سنتين طويلة دون أن يرسل مليسا واحدا إلى أمه التي ذاقته وأخته شريفة الأشرين، وقبل أن يعصف بهما اليأس جاحما خطاب منه ويدخله جينها واحدا، ثرَّدت اليهما الروح.. لقد أرسل جمال الجنيه لهما بعد أن نجح في العثور على عمل استطاع أن يوفر من عائدته هذا المبلغ الضخم، ثم يسافر جمال إلى البلدة- بعد سنتين طويلة من القرية- في زيارة ومعه زوجته الغير نوبية... وعلى هذا الأمل- أمل مجر- صيام إلى البلدة- عاشت أشيا- أشرى، وهى تجسّد ذكريات الأيام القليلة الحلوّة التي عاشتها معه.

«بصرخون بالأغاني لأسطورة فانا (قاطمة)، أما انت فلا تغنى لأسطورة فانا، لكن تغنى بصوتك الصالى..أشا..ماذا أكلت... باللبن أم بالسمن؟ اهتمم فرحة بإعلان حبك (ص ١٢) وبعد سنوات طويلة من الصبر يجيئونها خطاب تعرف منه بقدوم صيام، لكن قبل أن تتم فرحتها انقلب المركب الذي يحملها في النهر، وكان صيام مريضا فلم يستطع السباحة فابتلمه الماء الذي ابتلع من قبل النور، وكل الأسماك التي كانت في الصلور تمور.

والربط هنا بين ضياع الحبيب.. الأمل وضياع الوطن ضرورى وهام، فالقصة ليست قصة صيام وأشا- أشرى..بل هى أكبر وأعق من ذلك بكثير، فميضاع الأرض الزراعية التي غمرتها مياه

الحزان ضياع لحياة التوبيين، وضياع الحبيب المرتقب ضياع لحياة جيل.. بل أجيال ما بعد خزان أسوان.. إذ لم يعد في النوبة غير الهواء، والمثل فوق أرض جرداء- لا تبت إلا الصهد والشوك والريمال.

«كل قرية فقدت غريقا أو أكثر، التجوع كلها، الجنوب كله نائم على ضحايا الكارثة» (ص ٢٣)

«يكيّن مكتوب الهجرة على أزواجهن وأبنائهن، مرسعويات من مستقبل غامض، يندبن قدرهن» (ص ٢٤)

وتضيق أشيا- أشرى، نواراة النجع وأجمل جميلاته.. ضاعت في النهر، بينما كان رجاله ضائعين، غارقين في سكرهم، حتى أن ذهابهم إلى النهر كان مجرد قضا- واجب.

وكان القاص يريد أن يقول لنا إن هؤلاء الرجال لاحيلة لهم لانقاذ أرضهم من الغرق، فهم الطرف الأضعف، ونجى أنا كورتى صائفة في لومة وكاننى أسمع في صباحها أصوات كل التوبيين.. «ياهل المروء يا هوووه» وتنتهى القصة، لكن مازال يتردّد أصدورها يا أهل المروء يا هوووه: برود هاكل التوبيين.. لكن يبدو أن الأذان أصابها الصمم فلم تعد تسمع.

وتلتقى فكرة «أديلا ياجدتي» مع فكرة «الرحيل إلى ناس النهر» فبطلا القصتين سافرا إلى الشمال، وإن كان صيام غرق في النهر عند عودته إلى النوبة، فإن بطل «أديلا ياجدتي» رجع إلى قريته مصطحبا ولده محسدا- النص بقله، وهو ما يطلق على الأبناء المولودين من أب نوبى وأم غير نوبية- إذ أنه تزوج من المدينة التي عمل فيها من جورباتية (لفظ يطلق على كل من هو غير نوبى)، ويرفض النوبيون أن يتزوج إنهم من غير نوبية ويقاومون مثل هذه الزيجات، وإن تم رغما عنهم فلا أقل من مقاطعة ولدهم العاق الذي اقترف هذا الأثم.

ورجعوا الإبن إلى القرية بعد هذه الزيجة واجها به ولدا وبتنا جعل الأم في موقف لا تحسد عليه أمام أهلها وذويها في النجع، ولم تحف الأم كرهها لمحمد ابن ابنها... وتتناهى هذه العاطفة لدى كل النوبيات من تنطلق أنه لاخير فيمن يخطفن أبناهن من النساء يهض الوجه ولا فى نسلهن، لكن الكاتب في قصته «أديلا ياجدتي» أراد أن يثبت العكس.

تناول القاص تلك الفكرة بأسلوب فكاهى، كاريكاتورى، خفيف الطل، أخل من خلالها خفة روح المجد المجز، وطريقة كلامها، وسلوكها مع حفيدها محمد، ثم مع زوجة ابنها التي أحببتها من قلبها بعد تطبيبها وشفاؤها، كما يتزوج محمد- النص بقله-

الجماعى من ابنه عمته زينب التى لم تضاد النوبة
قرضى أهل أبوه عليه-

والى جانب الفكرة الأساسية تلك تعرض القاص
لبعض التقاليد والعادات التى أصابها التغيير فى
منطقة التيجير، ففى النوبة الأصلية لم تعرف النساء
البيع والشراء، إذ كان دورهن يقتصر على العمل فى
الزراعة والبيت، لكنها فى النوبة الجديدة تباع البيض
والدجاج فى يوم السوق وكان هذا عيباً شائناً فى النوبة
الأصلية حيث كان النجع مغلقاً على أهله الذين يرجع
نسبهم - فى الغالب - إلى جد واحد، فكان اللبن والبيض
يعطى بدين مقابل.

وفى الحقيقة أن كره النوبيين لغبرهم - الجورباتية -
نابع من شعورهم بأنهم سبب الفاقة التى أصابتهم منذ
أن أغرقت المياه التى احتجزها خزان أسوان وراء
أراضيهم الزراعية، ففقدوا مصدر رزقهم، وقولوا من
الحكومات المتعاقبة بالإهمال التام، فلا مشاريع أقيمت
للمعمل بها والامعونات شهيرة تعينهم على العيش.

«نزعنا من جذورنا فصرنا كالهيش، ساح أولادنا
فى بلاد الله خدما يطعمون الأحفاد بقايا الخواجات
والبكوات، ونحن هنا رسوناً كالمغسر فى وادي الجن،
أعطينا أرضاً لاتزور إلا نبات الشيطان.. قتلونا
يا بنى.. الجورباتية قتلونا (ص ٤٤)

لقد كان تهجير النوبيين من أرضهم القديمة كانتزاع
الروح من الجسد، ولذا فإن أمل العودة الى النوبة
الأصلية سيظل يحرق فى صدورهم حتى يتحقق والإفلا
أقل من دفن رفات من يمت هناك فى أرض الأجداد. وأنا
أطلب من ربنا أن أسوت فى بلدنا القديم، وأدفن على
ربة مداخلنا التى تطل على نيلنا ونخلنا وميوتنا
وزرعنا (ص ٥٢)

وفى قصة «ليالى المسك العتيقة» يتفرد القاص
فى النوبة الأصلية، فى ليالئها الجميلة الحلوة ويصفها
كما لو كانت ليالى من ألف ليلة وليلة، ليالى تعبق
برائحة البخور وتزفر طيب المسك، وما النيل يجرى
حلوا كما الكوثر، وفى هذه الليالى الحلوة الساحرة
وتزل الأجيال داكنة البشرة، يحملون شمسهم فى
وجوههم، صارخين واهوا... (ص ٦١)

وفى أحد هذه الليالى تضع صالحه أول مولود لها
ولزوجها الذى تروي القصة على لسانه.. إذ أن الوليد
سجين حاملاً نفس الوجه الأسمر، وكعادة القاص يبدأ
القصة بمحاكاة صوت الوليد ويهيك ويهيك، فهذا الشئ
يستهو به تماماً لدرجة أنه لاتوجد قصة واحدة تخلو من
ذلك.

الزوجة تعاني من الام الوضع، والجنين لن يخرج من

مكمنه إلا حين يحين الحين، والزوج متردد، دائم الحركة،
لن يهدأ إلا بعد مجئ الجنين ويسمع صرخته الذى هو
أحلى من رنين الطنبر.

ومن هذه البداية لقصة «ليالى المسك العتيقة»
يلتقط خيط الاسترجاع والاستدعاء (الفتلاش بالك)،
إذ يعود الزوج بذاكرته للورا، ثم يحاول تفسير
الأحداث الآتية بتشبيهاها فى الماضى.. بما حدث بينه
وبين محبوبته - زوجته الحالية - أيام الشباب والشقاوة
الحلوة.. أيام أن كان يغازلها ويطاردها، بأدب أحياناً
وقلة أدب أحياناً كثيرة.. يرقص أمامها فيستعرض
عضلاته فى هذا الفن، ويغنى لها الأغنية التى
يحفظها النوبيون كلهم «الجمريوما عليك نجيل» حتى
يصل الى مقطع «الربحمان نهدك منردم» ويروح يكررها
إذ أن فى ذلك وصف دقيق لنهد محبوبته.

«فصدرها عجيب، مربب، يفيله بالرجرجة» وفى
الحقيقة أننى لم استصغ وصف الرية للنهد إذ لم أجد
علاقة بينهما إطلاقاً. ويضمن الزوج الذى صار أبا
لمولودة، جاءت الى الدنيا منذ لحظات قصار، أن
يتزوجها حبيب ابن أخته الصغير ذو الثلاث سنوات،
بعد أن يكبر ويصير شاباً حتى لاتخرج ابنته عن
محيط العائلة.

«هل ستكون من نصيبك؟.. هل ستطاردنا فى
الكثبان الرملية، وخلف سيقان النخيل؟.. ستغازلنا
بأدب وقلة أدب؟» (ص ٦٠)

ثم يحاول إغراء الطفل بشئ يستهو به هو نفسه
فيخال أن ذلك يستهوى حبيب حين يكبر..
«سيكون نهدنا مثل نهد أمها... ثقبلا..»

وكعادته... لا يكتفى القاص بتناول الحدث
الأساس، بل يلجأ أيضاً إلى الأحداث الهامشية حتى
يحدد تصوير خصوصية البيئة «وفى المشبات المقررة
أكون بين أنترابى تحت شجرة الدوم، تنخلزل فى ساحة
وجه الحبيبة السمراء التى لاتسميها» (ص ٦٢) لكنه
يجانبه الصواب عندما يستهو به الرصف، فيزيد فيه
ويسهب، بما يجعلنا نحس بتحمسه ذلك، وأحياناً
يستخدم لغة خاصة بعيدة عن جو القصة..

«السين من السلسيل، واللام مشبعة من الأفواه
الرطبة، والألف صاعده موازبه لصمرد أبادينا حتى
الاصداغ بجوار العين المسدلة (ص ٦٢)

إسهاب بخل بالقصة ولا تختمل القصة القصيرة
اطلاقاً، بالإضافة الى أنها تتوش على المثلى وتحول
دون تواصله مع القصة، وبالمثل يمكن أن يقال ذلك
بالنسبة للكلمات التى يحدد بمقاطعها طريقة نطق
الكلمات، وأرى أن الإصرار فيها يؤدى الى تضاعف



سلبية.. إذ المقروض أن مثل هذا التقطيع للكلمات يكون مرة أو مرتين على الأكثر، لكنها كانت كثيرة إلى الحد الذي جعلني أتقاضى عن قراءتها كلما قابلتني، (راجع الصفحات من ٦٣ إلى ٦٩) حتى لا أخرج من متابعتي للقصة..

وإذا ساكن هناك شيء من الأسطورة في قصة الرحيل إلى ناس النهر، فإنه يكون غالباً في القصة الطويلة جداً (٤٢ صفحة) «زينب وأبورتي» وسأعامل معها من هذا المنطلق، الأمر الذي يجعلني اتقاضى عن كثير من التجاوزات... مثل:-

- «عندنا تقسمهم ثلاثة... الأدمير (ذرية آدم) نحن ونصفنا أشرار مثل قابيل والنصف الآخر أخيار مثل هابيل، ثم ساكنوا النهر وقاعه وهم أيضاً أخيار وأشرار» ص ٧٢

- تغير حالة الجو بفعل السحر، إذ تصبح درجة الحرارة في النوبة ٢٠ تحت الصفر في فصل الشتاء، ويولد النوبة معروف أنها تقع تحت خط ٢٤ ويسودها المناخ القاري الذي يستحيل فيه وصول الحرارة إلى هذا الانخفاض حيث تتجمد المياه وتغطي الثلوج كل الأشياء.. وفي الصيف تتحول البلدة إلى نار متقدة حتى يقال أن الشمس ترسل كرات من نار.

- عدم اقتراس الوحوش المجتاعة لزينب وأبورتي عندما أصيبت بالعصى، وجرت اليهم حتى صارت بينهم.

- انشقاق الأرض عن وحش خرافي أخذ رأس زينب وأبورتي بين فكليه وضغط عليها فأحدثت دوياً هائلاً. كما أننا سنتجاوز عن المعالجة السيئناحية، إذ غالباً ماتتشي الأساطير والمترافات بتغلب الخير على الشر، حتى لو كان ذلك غير مبرر.

ونعود لبداية القصة لنجد أن الكاتب لجأ إلى السرد، والأسلوب التكريري: «والحادثة التي وقعت في بلادنا.. بلاد النوب.. بلاد الذهب، بالقرب من خور كالك على سفح جبل واوات..» (ص ٧٣)

استطرد عل، لضرورة له.. إذ ما الفرق بين بلادنا وبلاد النوب وبلاد الذهب؟ وماذا يفيد إذا ساكنات الحادثة وقعت بالقرب من خور كالك أو بعيداً عنه؟ ولماذا لم تسر الأحداث بحسرى في كل النجى وفي أي بقعة فيه، دون تحديد دقيق للمكان..؟

وكما جرت العادة في سماع الحكاية، المحذوة الأسطورة من المحدثات والأجناد، فإن القاص قد لجأ إلى أحد شيوخ القرية الطاعنين في السن، واتخذ منه حاكماً للقصة «زينب وأبورتي» التي لجأت إلى عالم السحر واستعانت بجنى نَقَدَ لها أغراضها وأهداها الختم

الأعمال التي تقوم بها زينب أوبرتي البطة ستقلب عليها وستكون نهايتها المؤلمة حتمية.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الراوى، وهو شيخ عجوز لم يغادر قريته النوبة التي كانت تعيش فى شبه عزلة قد أنطقه القاص بكلمات وعبارات أكبر بكثير من مستواه اللغوى.. مثل:-

- البردع المظلمة والمكتبة بالنحاس. (ص ٨٦)

- وهو يتحول الى الغاز القوسورى (ص ٩١)

- عشرات المؤترات للبحث فى كيفية محاربة أوبرتي» (ص ١٠٢)

وبالرغم من هذه المسالب البسيطة، فإننى قد عشت بين شفتى المجموعة أجمل الليالى فى بلاد النوبة، ليال جميلة.. رائعة.. تتضوع بريح المسك، بين أناس اكتسبوا ألوان بشرتهم من أشعة شمسهم البرتقالية القاسية، وقلوبهم الصافية البيضاء مثل الحليب.

وإذا كان حجاج أدول قد أثرى مكتبة القصة بمجموعته «ليالى المسك العتيقة» وإبراهيم فهمى بمجموعته «القمر بوا» وبحر النيل» ويحيى مختار بمجموعته «عروس النيل» فإننى لأرجو أن يكون ذلك حافزاً يفرهم من كتاب النوبة وأديانها الشدح قرانهم ويذل جهدهم فى الكتابة عن هذه البيئة التي مازال الكثير ليغيرها كتابا مقلداً لمجموعة «ليالى المسك العتيقة» وإبراهيم فهمى بمجموعته «القمر بوا» و«بحر النيل»، ويحيى مختار بمجموعته «عروس النيل»، فإننى لأرجو أن يكون ذلك حافزاً لغيرهم من كتاب النوبة مازال الكثير يعتبرها كتابا مقلداً لا يعرف شيئاً عن صفحاته، وحتى يكون للقصة النوبة مكاناً ورسيداً يفخر به.

حسن نور

بالحدق والكراهية والضعف.. فهى قبحة الخلق (بضم الحاء واللام) والخلقة (بكسر الحاء وتسكين اللام) فهجراً زوجها اللذان لم يعاشراها، فعاشت حياة قاطلة، دون ارتواء فامتلاً قلبها حقداً على نساء القرية اللاتي يحسن حسابتهن مع أزواجهن، ويقضين الليل فى أحضانهم، فطلبت من الجنى (كأكوكى) أن يربط لها الأزواج، فاستجاب لها، فسمدت وانتشت لأنها حرمت الزوجات من لذة المضاجعة وأصبحن مثلها لا يتميزن عنها فى شئ..

لقد عبر حجاج عن أحداث القصة بلغة سهلة، سلسلة، فهو يترك قلمه يستمرسل فى عرض الأحداث، مازجا القصص ببعض المفردات العامية مثل «راح فطيس، المحسوب على رجلا». (وكنيت أود أن تكون راجل كسا هي واردة فى اللغة الدارجة، حتى تعطى مدلولها دون النظر لموقعها فى الاعراب، كما يحدث فى تدوين الأمثال)

كما كانت هناك بعض الجمل القصيرة الموحية مثل تاكل حقداء فيهاكلها، تشرب حسددا للنساء المرويات فيهرئ الحسد مصارينها. كذلك كان لتشكيل الجسالى لبعض الجمل أثر فى توصيل فعوى القصص للمتلقى خاصة وأن هذا التشكيل غالبا ما يكون مستوحى من البيئة مثل: «وقرناه فى سواد قرن الحروب»، «سمنت مقدار ثلاث بلحات» وإن كان لى ماخذ على القصة فهو أن المتلقى عرف النهاية مبكراً مايعاز من القاص، وبالتالي يكون قراءتها محصيل حاصل.. يقول فى ص ٨٨ (والقصة تنتهى فى ص ١١٣) «لم تكن تعلم تلك المرأة الشريرة التى خانت المشيرة أن نهايتها المحتومة والمسطرة فى الكتاب المحفوظ تنتظرها على بعد شهرين آخرين»

وهذا إيعاز بأن سجل الأحداث التى ستكون فيما بعد هذه السطور لن تستغرق سوى شهرين، وأن

دجيل سامى السلاوى

لقدت مصر أواخر الشهر الماضى واحدا من أبرز نقاد السينما العربية هو الراحل سامى السلاوى، و«أدب ونقد» تتقدم إلى محبيه وأصدقائه وإلى الحركة الثقافية المصرية بأصدق التعازى. وستقدم قراءة فى عمله النقدى والفنى فى عسدها القادم.

«عبور الماء» فى الانجاه الخطأ:

رقابة وصرخات ويهود وشذوذ جنسى!

الاسكندرية ويعمل استاذاً فى جامعة الاسكندرية وتلور أحداث المسرحية على فترات: من عام ١٩٥٩ فى كينيا الى عام ١٩٥٤م فى مصر وصولاً الى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ثم تقفز الى عام ١٩٦٠ وتتقلل الاحداث ما بين كينيا ومصر واسرائيل، وان كانت فى أغلبها تدور فى مدينة الاسكندرية. مايعينى من امر المسرحية، ليس المسرحية نفسها ولاقيمتها الفنية او مستواها فهذا كله متروك للحكم التقديرى عليها بعد عرضها وانما يعينى هنا امر الضجة الهائلة التى اقامها كريم الراوى ووصلت الى حد تخصيص مناقشة تفصيلية للمسرحية واسباب منعها والتظاهر ضد موضوع الرقابة على الفكر والفن فى مصر والوطن العربى. واحتضنت المناقشة مؤسسة «أى.س.إيه» اللندنية او «معهد الفن المعاصر» وشارك فى المناقشة مع الجمهور من على المنصة: د. صبرى حافظ المحاضر فى الأدب العربى بجامعة لندن، ومى غصوب الناشرة ومديرة مكتبة الساقى، والممثل الاردنى المقيم فى بريطانيا نديم صوالحة، الى جانب كريم الراوى نفسه بالطبع.

المحاور الهلغاء:

فى البداية قدم د. صبرى حافظ تصوراً تفصيلياً- من وجهة نظره- لوقوف الرقيب فى منع المسرحية، لاعبا دور «صاحب الشيطان» المعروف فى المسرحيات الاغريقية، وذكر ان اسباب المنع قد تتمثل فى التالي:

١- ان جميع الشخصيات المصرية فى المسرحية من الشاذين جنسياً.

٢- ان الشخصية الوحيدة الايجابية التى تشير تعاطف المشاهدين فى المسرحية هى ليهودى صهيونى متحمس من اصل بولندى يعمل استاذاً فى جامعة الاسكندرية، بينما زوجته تعيش فى اسرائيل. وهو امر

لاشك لدى على الإطلاق فى المرحبة التى يمتنع بها الصديق الكاتب المسرحى كريم الراوى، كما تشهد على ذلك أعماله المسرحية العديدة التى لاقت نجاحاً عند عرضها على خشبة المسرح البريطانى.

وكريم الراوى مصرى المولد والنشأ وان كان ينتمى لأب مصرى وأم انكليزية، جاء الى بريطانيا قبل نحو عشرين عاماً واستقر فيها، واخذ يكتب مسرحياته بالانكليزية لكنى يتم اخراجها وعرضها على المسرح الانكليزى.

وقبل نحو ثلاث سنوات، عاد كريم الراوى الى القاهرة وهناك كتب مسرحية جديدة له بعنوان «عبور الماء» كتبها أيضاً بالانكليزية محاولاً- على ما يبدو- العبور على مبادل درامى ساخر لطبيعة العلاقة بين الاستعمار الانكليزى او بقايا ورموزه، وابتاء الشعوب المستعمرة (بفتح المهم). اقول، «على ما يبدو» لانى لم اقرأ المسرحية نفسها ولم اشاهدها لانها ببساطة لم تعرض بعد. وكان كريم الراوى قد تقدم بالمسرحية الى الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر لاجازة عرضها فى القاهرة ولكن الرقابة رفضت التصريح بانتاجها وعرضها، وهذا هو محور الموضوع. فما حدث بعد ذلك أن عاد كريم الراوى الى لندن لكى يقيم قيامة الدنيا فى الصحافة والاعلام على الرقابة المصرية والسلطات المصرية التى تزدرى المفكرين والفنانين وتقف عقبة فى وجه حرية التعبير والابداع.. الى آخر ما هو معروف فى قاموس المصطلحات الخاصة بهذا الموضوع.

وتلقت مجلة «حدود المدينة» city limits الاسبوعية اللندنية الموضوع واتخذت منه مادة مثيرة للفتنر على «تخلف» المصريين فى موضوع النظرة الى الشلوذ الجنسى. لمسرحية الراوى تحتوى على أربع شخصيات لمصريين جميعهم من الشواذ (اللاوطنين) وشخصية لرجل أرمنى وأربع شخصيات انكليزية وشخصية ليهودى من اصل بولندى يعيش فى

يصعب تصديقه في تلك الفترة.

٣- أن المسرحية مكتوبة بالانكليزية وإن مؤلفها نصف مصري وهو ما يتيح التعامل بحذر مع النص المسرحي ويطرح التساؤل البسيط والباشر هو: لماذا لاتعرض هذه المسرحية في المسرح الانكليزي؟

٤- أن المسرحية تسخر من قيادة ثورة تموز (يوليوس) ٥٢ وقائدها جمال عبد الناصر وإن القول بأن الرقابة تمثل السلطة بشكل متطابق هو قول مغلوط. فالرقابة قد تستجيب في أحيان كثيرة للرأي العام وتحسب حساب قطاعات واسعة من المثقفين وغيرهم قبل إقرار عمل ما أو منعه.

أما مي غصوب فقد رفضت ما قاله د. صبري حافظ بأكمله وتحدثت عن موضوع حظر تصوير شخصيات شاذة جنسيا على المسرح المصري. فذكرها أحد الحاضرين بما قلعه يوسف شاهين في فيلمه الأخير «أسكنك الله». كمان وكمان» فاعترفت بأنه عرض في مصر وأضافت أنه منع من العرض في كل الدول العربية. ثم عادت تقول أن موضوع الشذوذ ربما لم يكن هو حجر الأساس في قرار منع المسرحية، ولكن تصويرها الساذج والجرى لموضوع حساس. وتحولت إلى الكلام العام عن حرية التعبير وكيف أنها وهي ناشرة اختارت المجيء إلى لندن لتأسيس نشاطها في مجال النشر لأنه من المستحيل تحقيق الحرية التي تشهدها كناشرة في الدول العربية.

أما أخطر ما ذكرته مي غصوب في كلمتها المترددة المعجولة فكان تعليقها على شخصية اليهودي الصهيوني في المسرحية وكيف أن الصحافة المصرية بعد الحروب العربية الاسرائيلية أصبحت تتخذ موقفا «معاديا للسامية»

وأشار نديم صراخلة إلى «الموقف الشديد الصعبة الذي يعيش فيه الفنانين والمثقفون في العالم العربي في الوقت الحالي.. وكيف أنهم في الأردن يتمتعون به من الحواجز وينظرون إلى رغبته في تقديم مسرحية من نوع «في انتظار غردو» لصامويل بيكيت باعتبارها نوعا من الجنون والحماقة»

قضية مغلوطة

وسوف نتوقف هنا أمام عدد من الملاحظات التي يهتما ترسيها إلى القارئ:

أولا- إن نقل قضية الرقابة على الفنانين في مصر لمناقشتها في الأوساط البريطانية عوضا عن مناقشتها وطرحها في أوساط المثقفين المصريين أنفسهم هو أمر يناهض العقل والمنطق. فليس من المعقول أن كاتبا كتب

مسرحية انكليزية بتكليف من مسرح انكليزي هو مسرح «الروايال كورت»، نصف شخصياتها من الانكليز، ومكتوبة باللغة الانكليزية وتصور أحداثها وسط بيئة انكليزية. يأتي ويطلب من الرقابة المصرية الموافقة على عرض مسرحيته في القاهرة، بغض النظر هنا عن محترما الذي اعتبره الرقيب «مسيئا لمصر البشر والتاريخ».

والقضية هنا أننا لا نستطيع الدفاع عن حق كريم الراوي في عرض مسرحيته هذه في القاهرة إلا إذا اعتبرنا أن من حق أي مؤلف مصري يكتب مسرحية بالعربية لمصهور عربي أن يعرض بالتالي مسرحيته وقما يشاء على مسرح «الروايال كورت»!

وكنت أود ألا يورط كريم الراوي نفسه في غمرة دفاعه الحماسي عن مسرحيته، في تصريحات من نوع أنه قرأ نتاج المسرح في مصر خلال الأربعين عاما السابقة فلم يجد فيه نصا واحدا يستخدم روح السخرية كما في مسرحيته الميمونة.. فهل قرأ كريم الراوي مثلا أعمال ميخائيل رومان وألفريد فرج ومحمود دهب وثعمان هاشور وغيرهم؟

ثانيا: أن التباكي على الحرية الغائبة في مصر والدول العربية، عندما يثار في قاعة «أي. سي. إيه» في شكل تظاهرة لتقديم قراءات للمسرحيات المنزوعة في هذه الدول، يبدو أمرا يدعو إلى الدهشة والتساؤل. الدهشة لأنه يسفر أولا عن نوع من التهاافت المثير للرتاء لإرضاء غرور حفنة من المثقفين الانكليز وأشباههم وتكريس لفكرة الرصاية الثقافية الغربية علينا. ثانيا: فقد أصبح المطلوب منا أن نجلس- نحن المثقفين العرب- لكي نلتقي المحاضرات في مفهوم الحرية، بل وإن يشارك «بعضنا» أيضا في ذرف الدموع والتدرج إلى التحميم والعويل على الحرية المفقودة للمسرح في مصر.

ثالثا: أن موضوع الشذوذ الجنسي وتصويره في الاعمال الفنية هو موضوع لا يزال يخضع- حتى في بريطانيا نفسها التي تعترف رسميا بالممارسة الجنسية الشاذة- للجدل وسط قطاعات الرأي العام.. وإذا كان من حق الشاذين والمتضامنين معهم التعبير عن وجهة نظرهم في هذا، فليس من حق هؤلاء- ولا من حق كريم الراوي وهو ليس شاذًا- أن يفرض على مجتمع آخر لم يعترف بهذا النوع من العلاقة الاجتماعية، أن يقبل تصويرا من عين خارجية في سياق «أجنبي» لعلاقات من هذا النوع على المسرح.

ولعلنا هنا نذكر أن موضوع الشذوذ مطروح منذ ستين عديدة في الأدب والمسرح والسينما في مصر.

استهتا وتديرها ياسيد صالحة؟

وهنا أيضا لابد من توجيه السؤال التالي الى مي غصوب التي تتاجر في كتب اغليها صادر في مصر والدول العربية وتبيها باضعاف اضعاف ثمنها للمثقفين العرب الفقراء القيسين في لندن: ماذا تقولين لنا عن الادوار التي تخصص في ادائها زميلك في الحديث من على منصة «الأي. سي. إيه».. قصد ادوار المصري المتخلف الابله القبيح.. زير النساء، المتهاك على المتع الحسية، فاقذ النوق والعقل، المستعد لخيانة وطنه عند اقدام أول فتاة بيضا، يقابلها كما في افلام مثل «شارع نصف القمر» وهل تعتبرين هذا النوع من الافلام - او بالأحرى الادوار - معادية للسامية أيضا، كون العرب واليهود يتحدرون من اصول سامية.. أم ان هذا مناف لتقاليد «التحضر» الغربي؟

ومناسبة العدا للسامية، فإن من الساذجة - ان لم يكن من الغفلة - ان يقول البعض ان الصحافة المصرية مصادرة لليهود (أرجو ان تتجاوز هنا موضوع السامية) رغبة في الهجوم على الصحافة الرسمية السائدة في مصر. فالحقيقة هي ان الاعلام المصري الرسمي عموما يسعى جاهدا لتجميل صورة اليهود.. التزاما بكاتب «يفيد وترويجا لفكرة «السلام» المزعم مع إسرائيل. ولعل ما يكتبه كاتب واحد من اشهر وأخطر كتابات العمود اليومي تأثيرا هو أنهم منصور، فيه الدليل الكافي على هذا.

واذا كان كريم الراوي في مسرحيته يتشكك في كل شيء ويحيل الى تصوير الفساد والغبغابة الكامنين داخل شخصيات مسرحيته من المصريين: الشذوذ والاحتفال والاعصاف والكذب الفاضح.. الخ، فلماذا يجعل الشخصية الوحيدة الايجابية التي تخلق ثقافة رفيعة وتحتشد عن القيم والمبادئ، هي شخصية الصهيوني التمزقات التي تقع امامها، هي شخصية الصهيوني سرورخاي مازار؟ أليس هذا في حد ذاته تساؤلا مشروعا؟ الا يجد كريم الراوي تفسيرا اكثر علمية لتحفظ المثقفين المصريين على مسرحيته، إلا كونهم - كما اشار في الندوة - انشغلوا على المشاعر الوطنية الضيقة امام الهجمة الإسلامية المتطرفة؟

وبعد هذا كله.. هل كانت مسرحية «عبور الماء» وقصة منع تقديمها على المسرح المصري، تستحق هذا

كلها

أمير العمري

وتجسزني في المسرح مسرحية «سكة السلامة» مثلا لسعد الدين وهبة، وفي السينما افلام مثل «حمام الملاطيلي» لصلاح ابو سيف و«حذوة مصرية» و«الوداع يا بونابرت» و«اسكتندرية كمان وكمان» ليوسف شاهين وقطة على ناره» لسهير سيف المقتبس عن مسرحية تينيس وليامز الشهيرة «قطة على سطح من صفيح ساخن» وليس صحيحا ان «اسكتندرية كمان وكمان» ممنوع في كل الدول العربية بل لقد شاعده ضمن عروض مهرجان قرطاج السينمائي الاخير في تونس.

وقد تفضل د. صبري حافظ وضرب مثلا من الأدب بقصة منشورة عدة مرات ليحيى حتى. رابعا: عندما تثار هذه العجة كلها حول مسرحية تخضع لكل هذه الاشكالية (كونها مكتوبة أصلا لمجهر المسرح البريطاني)، فليقل لنا السادة الذين تهمسوا لمناضرتنا في موضوع حرية التعبير المسرحي، كم ندوة وأسية لقراءة النص والاحتجاج، انمقدت حول مسرحية «الهلاك» THE PERDITION لهم آلن التي تغطي مسرح «روبال كورت» نفسه عن تقديمها قبل نحو خمس سنوات تحت ضغوط اللوبي الصهيوني الاحمق المتعصب في بريطانيا، والتي وصلت الى حد التهديد بتجسير القنابل في المسرح!! وليقل لنا هؤلاء السادة أنفسهم لماذا يمنع التلفزيون البريطاني عرض افلام عديدة لمخرجين مثل ديريك جارمان (شاذ جنسيا) وكن لوتشن (معاد للمؤسسة السامية السائدة) وافلام اخرى تتناول مشكلة ايرلندا الشمالية

العربى القبيح:

اذا كان السيد نديم صراحه قد حدثنا عن مناخ قمع الحرية في الاردن الذي لايسمح له بتحقيق حلمه في تقديم «في انتظار غردو» أو ما شابه، فانتا تتسائل فقط: وماذا يفعل نديم صراحه في لندن منذ ١٥ عاما سوى الظهور المتكرر في دور «العربى القبيح» في افلام وممسلات التلفزيون البريطانية والأمريكية، لدرجة انه اصبح متخصصا في اداء هذا الدور وحده، وهو الدور النمطي الشائع في هذا النوع من الافلام غير البريشة في توجيهاتها؟ وإذا كان صراحه يشكو من سيطرة القيد على العقلية العربية طاردا الثقافة المسرحية المجادة، فنحن نوجه له هذا السؤال وماذا عن استديو الفيديو وشركة تسويق الشرايط «إياها» التي

أدب ونقد تحتفل بـ عفيف مطر

تعرضت له حرته في التعبير والرأى، وذلك باعتقاله وتعذيبه في أول مارس الماضى وتشير الحيشيات الى أن منح الجائزة لعفيفى مطر يستهدف جذب انتباه الرأى العام الدولى الى المشاكل التى تواجهها حرية الرأى والتعبير فى مصر.

ثم القيت ثلاث قصائد فى تحية الشاعر الكبير قدمها الشعراء: احمد اسماعيل ومحمد عيد ابراهيم ومحمد يوسف.

ثم انتقل الناقد الكبير محمود أمين العالم بقراءته المتميزة عن ديوان مطر الاخير «رباعية الفرح» الى مجال أوسع فى الامسية. ركز خلالها على أن شعر مطر ينقسم الى مرحلتين اساسيتين، وان هناك مسافة بين الفهم والتذوق فى مرحلته الثانية خاصة، وضرب مثلا ببداية قصيدة «أمرأة اشكالية علاقة» وأن المرحلة الثانية فى شعر عفيفى مطر تنقسم بالانغلاق والمعاظلة، وأن لدى مطر نزعا قوميا مثاليا، وفى سياق حديثه الرفيع قال أن تجرية مطر تعد أحداثا مختلفة ومتميزة.

وسط جو من الحفاوة والعرفان قدمت مجلة «أدب ونقد» يوم ٢٠ من الشهر الماضى أولى ندواتها التى ستقام كل شهر وكانت لتكريم الشاعر الكبير محمد عفيفى مطر فى مقر حزب التجمع بمناسبة الافراج عنه مؤخرا.

ركزت الناقدة فريدة النقاش رئيس التحرير فى تقديمها للندوة على رفضها لكل أشكال التعذيب، وتحدثت عن تعذيب عفيفى مطر الوحشى وقالت: نريد أن نعلم سلطات القمع أن الحركة الثقافية ترفض هذا الاسلوب غير الأدمى فى التعامل مع المثقفين، وطالبت بموقف جماعى لإدانة هذه الانتهاكات التى تخالف الدستور.

وبعد ذلك قام حلمى سالم بقراءة البلاغ الذى تقدم به عفيفى مطر للرأى العام والذى نشرته «أدب ونقد» فى عددها السابق وقرأ نص مؤسسة الشعر العالمى بمنح جائزة الشعر العالمية للشاعر الكبير (وهي جائزة تقدمها هذه المؤسسة ومقرها روتردام بهولندا) والتى أشارت فى حيثياتها أن قرار منح الجائزة لعفيفى مطر يرجع الى شعره المتميز، والاعتداء الذى

وفى نهاية الامسية قام مطر بالقاء عدد من قصائده استقبلها الجمهور بوعى وحميمية. ولقد وصل عدد من البرقيات لتحية مطر: ارسل الشاعر محمد الاشعري ورئيس الاتحاد كتاب المغرب برقية قال فيها: «سعدت كثيرا بخبر الافراج عنك، وأريد بهذه المناسبة أن أبلغك مشاعر التقدير والمحبة من كل الاصدقاء فى المغرب، مجددا لك تضامنا المطلق معك. واستنكارنا لما لحقك من اعتداء من جراء مراقبك الشريفة، أمل أن تراك قريبا بيننا، ودمت مبدعا أصيلا، وصوتا صادقا من أصوات مصر التى لن تفقدها أبدا» أما الناقد الكبير محمد براءة فقد أرسل برقية طويلة:

« سعدت كثيرا بنها الافراج عنك: ماكنت أظن أن مثل هذا الاعتقال يحدث فى مصر الآن، وأن يتعرض شاعر مثلك لمثل هذه الإهانة الفاضحة لحكام لا يمثلون فى شئ تقاليد التسامح والحرية التى ناضل شعب مصر، طويلا من أجلها، كانت أزمة الخليج وما آلت اليه من محاولة لإبادة شعب العراق، اليمة وكاشفة: أكدت مالم نكن نريد أن نراه بوضوح عن «تقاسك» الغرب (أمريكا) عندما يتعلق

الأمر بمصالحها.. وارتباط عرب البترول بحمايتهم... مما أكد ضرورة اعطاء الاولوية فى النضال لتحقيق الديمقراطية عندنا حتى لا نظل مسائرننا معلقة بأنظمة «علوية» لا «تستشير»، ولا تخطط بحكمة وقد تراهن بمقدرات شعب بدون مراعاة لنضوج شروط الفعل المغير عمقيا... كنا نبحث على الشفقة: انقسام فى الصفوف والتحليلات، تدمير شعب يسهم فيه أشقاؤه، استفادة متزايدة لاسرائيل و«الحلفاء» واشتعال داخل جماهيرنا لا يعرف قناة للتأثير!

ووسط كل ذلك تأتى مسلسل هذه المهزلة: إعتقال شاعر عزيز يقول لا للحرب والدمار. كنا نفكر فيك باستمرار وأنت تواجه التعذيب والقسوة والوحدة داخل الوطن. لامناص: الشاعر شاهد باستمرار ولأجل ذلك يدفع الثمن غاليا. أتمنى أن توفق الى نسيان هذه المهزلة لتواصل حضورك الشعري الثرى، فلا شئ يستطيع أن يوقف هذا الانحطاط سوى المزيد من الكتابة وتبيين ما يحترق السياسة: الرؤى الشعرية المتميزة للإنسان. على أمل أن تراك قريبا هنا أو هناك. تحياتى الى أصدقائنا المشتركين..

لماذا الهجوم على يوسف شاهين؟

أغاضى نتاج عهده الدكتاتورية والفساد والتسيب ويقصد يوسف شاهين أن يقول مصر غنية بأهلها أما الدين إياها فلا شأن للمصريين بها واسألوا من استدانها وكيف وأين تم صرفها وأراد يوسف شاهين أن يقولها عملا بالمثل القائل بيدى لا بيد مسير أو مستر عمرو «نعم هذا هو مغزى الفيلم فيقول لنا وللإجانب أن مصر بابنتها المطحونين الطيبين المتقهرين والصابرين هي مصر الحقيقة

هذه يأساده هي رسالة الفيلم قبل الله عليكم اصمتوا مادمت عاجزين عن فضح الفساد ومقاومة القهر والذل والتلوث لا تلوث البيئة فحسب بل تلوث النفوس.. أما أسطوره الخيانة العظمى التي يحلوا لكم الصاقها بفنان شجاع أبى إلا أن يقول الحقيقة ويصور الواقع مهما كان اليما حتى تصحوا.. هذه الأسطورة صارت مشروخة من كثرة ابتذالكم لها بل وأصبحت تشير الرثاء منكم وعليكم وأخيرا انتم تهاجمون يوسف شاهين لأنه يرفض أن ينضم لزمركم في طوابير المنافيقين والمطبلين والمزمرين وما أكثركم في هذا الزمان الأغبر الذى كتب علينا أن نعيشه...؟ وعلى فكرة ليس هذا دفاعا عن يوسف شاهين فهو ليس متحما وثانيا هو كفى بالرد عليكم فقط صدقوني أننى لم أشرف بمقابلة شاهين ولا مرة واحدة في حياتى..

كمال مردان

عضو مجلس الامة الأسبق

لست أدري سببا لتلك الحملة المسعورة على الفنان الاستاذ يوسف شاهين على فيلمه الأخير «القاهرة منورة بأهلها» وصحيح ليست هذه أول حملة يتعرض لها وطبيعى لن تكون الأخيرة ونحن نفهم دوافع زملاء المهنة ونقصد بها الغيرة القائلة والتي لاعلاج لها... إلا أن ماثير الدهشة حقا هو انضمام كثير من الكتاب والصحفيين في هذه الحملة على هذا الفنان فهل يمكن لباعث عليها شيئا لاتعرفه حتى الآن ثم تعالوا نستعرض ماذا قال يوسف شاهين وبكل بساطة قال الحقيقة وصورها ليوقظ النائمين فبدلا من أن تفيقوا من النسيوية التي يحلو لكم أن تمشيوا فيها فهي بصراحة شاطئ الأمان لكم ونقول أن يوسف شاهين لم يفعل أكثر مما يفعل كل سائح يزور مصر، افما كان اجدى لكم أن تطالبوا بترويق الجزاء والعقاب على الاحمال والتسيب والفساد المستشري خصوصا واننا منذ عشر سنوات نسع من أن لا نستر على فساد وهماو يوسف شاهين يقضحه ثم ألم تسمعوا ولم تقرأوا عن عشرات ومئات الملايين التي تجمع تحت بند رسم النظافة ويصرفونها على شراء الاثاث الفاخر والسيارات والحوافز لكبار المسئولين عن احياء مصر كلها؟.. اعتقد أن يوسف شاهين أخرج فيلما صحيحا يعكس متعارف عليه، فيلما تسجيليا، الا أنه يعالج مشكلة سياسية وحاولوا القراءة بين السطور.. مصر أو القاهرة منورة بأهلها.. فعلا هي منورة بأهلها ولاترى من ظلمات

تعليق من المشاركين في ملف الأدب في السعودية

(تحية عاطرة) وبعد:

تصور منها غير دقيق ولا يتفق مع الحقيقة الموضوعية وإذا كان لابد من الايضاح لبيان من المهم ان تؤكد أن لبلادنا خصوصيتها الاجتماعية والاسلامية والفكرية المختلفة عما عداها وأنتا نعتزم هذه المحسوبة ونعبر من خلالها عن حادثة متوازنة تأخذ من الأصل في ديننا وتراثنا العربي الفكري كما أنها تشرع لبراهيها للأبداع عن حادثة متوازنة تأخذ من الأصل في أدبنا وتراثنا العربي الفكري كما أنها تشرع ابراهيمها للإبداع التنويري الذي تزر به الساحة العربية والعالمية وأنتا نبذل الجهد الكبير والصعب لتطوير مستوى ابداعنا لتكون لنا ملامحنا الصاعدة المتزنة الاصيلية والمعاصرة معا وحدائتنا هذه هي في الواقع نبت هذه الارض المعبأة ومداغمة أصلية عن تراثنا الاصيل وعن رموزه الأدبية والفكرية ومعبرة عن وحدة كيانه الكبيرة وتلاحمه.

نكرر شكرنا لكم للتعريف بأدبنا السعودي الجديد والمساهمة في انتشاره العربي ونطالبكم بضرورة نشر هذا الايضاح في عددكم القادم.

لكم منا خالص التحيات وصديق العتاب.

المشاركون في ملف «الأدب السعودي»:

على النعيمي، حسن السبع

احمد بوقري، محمد الدميني، غسان الخنوزي،

محمد عبيد الحري، عبد الله الصيخان

لقد أطلعنا على ملف «الأدب السعودي» الذي نشرته في العدد (٧٠) لشهر يونيو من العام ١٩٩١ ونحن نشكر المجلة إذ أتاحت لنا هذه الفرصة الجيدة للتعريف بأدبنا الجديد لعدد كبير من القراء العرب الا أننا نسجل في نفس الوقت إعتراحتنا الشديد وعدم إرتياحنا لما جاء في إفتتاحية هذه العدد الخاص، ونأسف في الواقع لما جاء فيها من قراءة متعسفة لدلالات أدبنا السعودي الجديد ومن ربطة بقضايا غير أدبية ومن تسميم لنصوص ليس لها علاقة بما ربطت به ولعل أبرز ملامح خطأ هذه القراءة ربطها بنتائج وأسباب أحداث أزمة الخليج والإحتلال العراقي للناظم لدولة الكويت الشقيقة حيث أن كل أوبعض هذه النصوص قد كتبت أو نشرت في صحفنا المحلية قبل الأزمة وليس لها علاقة بها ولأمن قريب ولأمن بعيد.

كما نسجل تحفظنا لإقامكم دراسة الدكتور جابر عصفور ضمن ملف «الأدب الجديد السعودي» حيث وجدنا أن الدراسة لم تكتب أصلا لهذا الملف وهي منشورة في دوريات عربية وكمواقف وقضايا وشهادات ولنا عليها بعض التحفظات والملاحظات. والدكتور جابر عصفور يتحمل وحده تبعات تحليلاته وإستنتاجاته.

ولقد أسفنا في الواقع لتلك النبسة الصارخة الهجومية التي جاءت فيها إفتتاحية العدد وأن كنا نرى أنها تعبر عن رأى الكاتبة وحدها وهي لا تمثل وجهه نظرنا بالضرورة كما أننا نرى ان ما جاء بها من تصورات خاصة وأراء لا يتفق تماما مع توجهات حركتنا الأدبية قديها وجديدها حيث أن حركتنا الأدبية في الحقيقة تتحاطى بشكل إيجابي مع كل معطيات وأقننا وخصوصيته الاجتماعية والدينية، كما أن حدائتنا الفنية والفكرية لاشك تتلام مع طرونا الاجتماعية ومع مستوى وعي المجتمع السعودي وتقاليد الأدبية الأصلية، إن ماتصروته الاستاذ فريدة أننا في نتاجنا الأدبي والفكري نقف على النقيض من ذلك إفا هو

جاءتنا من القاص عبد السلام ابراهيم الرسالة التالية:

«الآخرة في أدب ونقد

تحية طيبة

لقد نشرت قصة قصيرة في مجلة «أدب ونقد» عدد أكتوبر ١٩٩٠ بعنوان كوميديا الموتى، ثم وجدتها منشورة في مجلة أقلام أسوانية عدد فبراير ١٩٩١ باسم محمد عبد السلام. لنا لزم التنويه. ولن أعلق على ذلك»

عبد السلام ابراهيم /قنا/ اومنت المحيط

- الصديق الشاعر :عصرو جمعه- أحمد
هوايي- المهندسين؛

«أدب ونقد» ليست للخاصة من الأدباء ، بل هي لكل عمل جيد.. كما أن الدفع بإبداع الشباب هو من صميم مسئوليتها وعملها ، على أن يكون إبداعاً جيداً .
قصيدتك «سداسية القمر والصمت» المهداة الى الشاعر محمد عفيفي مطر تحمل معاني ايجابية صادقة ، وإن كان يمزجها بعض ضبط الأوزان ، وبعض الاعتماد عن المباشرة المتاحة . تقتطف منها مقطعا بعنوان «مهلا» ، يقول:

أحبك عصفورتى ولم أزل
لكنك اعذرى لكل همسات الفزل
شوق العظام الخبرى وسط التراب
يؤرق مضجعى ولم يبق معى
من رحلة الاحلام غير ذلك القلب
ولن يغنى إلا للشعب.

بالصديق دنيا الأمل اسماعيل المبد
حسوته: كلماتك تزيدنا مسئولية ، ونرجو أن نظل عند حسن ظنك ، وأهلا بك صديقا وأديبا.

بالصديق الشاعر داود عبد الله رزق .
الاسكتندرية: تقتطف من قصيدتك «قراءة فى دفتر الأحرار» المقطع التالى:

أنا الذى تهت فى الصحارى زمان
وقت تومعتى ع الشطوط آهر حان
بدأ الرهان.. والتجهر بالركان
وشفت صوتى ع الشاشات اعلان
يلومنى من السنن انا كالم
أره قهضى من الشعات وأرجع
مكتفئشى طول الدهور دى علام
من قهكرو فارس يؤم صلواتى؟
يلم شمل الرجال اللى اتفروا اعنى
ويجبب لى سيقى اللى اتسرق منى
ويحطنى فوق شهر حسان وهوان.

* الصديق الشاعر أحمد توفيق- نادى
الأدب- قصر ثقافة أسيوط:

تقتطف من قصيدتك «عردة» المقطع التالى:
زمان يا صاحبي
ساعة عين الصبح تصحى
الشجر يقرش ضلاله.. والولاد يتعرج
تقبل
بقى لما يطوله بلحه.. كان يفسرح
بالقليل
يوم ماكان الجند لمبه.. والسرير الطوب
حتين

زمان- لما كان النهر نهر.. والضرع
الكهل عيل
انت عارف ليه يا صاحبي
لما روح الفرد منا تقتطف
يقول:- زمان... كان..... وكان
أيامها ماكانش فيه ع الأرض شوك
الدموع مالهاش مكان

* الصديقة الشاعرة لنادية مغيث:
قصيدتك «ياترابار» «العشب الأخضر» تحتاجان إلى مراجعات لغوية ووزنية كثيرة.

* الصديقة الكاتبة نشوى التلمسانى -
مصر الجديدة: كلماتك عن رواية «يوسف السباعى» ابتسامه على شفتيه « كلمات طيبة ، تتم أولا عن روح وطنية حقيقية فيك ، تحبيلك عليها ، وتم ثانيا عن رغبة فى الاتصال بحالم الأدب والفن والنقد ، لكن المقال نفسه بعيد عن النقد الأدبى بمعناه التفصيلى الجاد ، وإن كانت خواطر جيدة . نترفع مزيدا من الاهتمام والتقدم.

بالصديق الشاعر جمال عفا أحمد-
أسيوط: تقتطف من قصيدتك «بقايا الاتصهار العربى» المقطع التالى:
إننا أعطيناك الشجن العربى
وأعطيناك الصمت العربى

فى لحظة ميلادك...

باطفلا يولد مطعمونا بالجنجر

مذلول التمدين

انى مقلد

مستكون بالجنجر

وبالتهبط

فرود فى (البيت الأبيض)

خللى

(فك رقبة)

(أو اطعام فى يوم ذى مصغية)

عربيا...

(ذا مقربة)

أو عربيين

كاننا م العرب الـ «جاسوا»

فى القرن اللاجرى

والعشرين

* الصديق المناضل يلمسها على

(طالب)- السجن المدنى بقاس- المقرب:

نحبك فى شدتك محبة صادقة، ونحبى كل الشرفاء

الشريين أمثالك ، داخل السجن وخارجه. ليس لدينا

أية معايير أو شروط للنشر فى «أدب ونقد» سوى

جودة المادة وجديتها فى تقديم معرفة حقيقية لشعونا

العربية. ونقتطف هنا المقطع من نصك «وحى الحب»:

«فاسمح أيتها الجيلاء هذه العلنية والشفاقية. أنا

اعترف لك بأن: «يهي مقبرة طبقية لأحلامى الجميلة

التي كنت أحملها كافتكار للاستسلام. فمقبرتك أيتها

الجيلاء تنتظرك على موعد القجر القادم. أعرفك يا

أحمد أنك غاضب على شهداء التحرير والديقراطية وإن

وجهك وملامحه الكثيرة لا تخفى جرح السؤال المتفجر

من جديد فى 14 رجب ١٩٩٠ كل ش ياندى قابل

للتناسى والنسيان، ماعدى حبس لك وعبرك للقضية

الوطن الكبرى فهو غير قابل للنسيان والفناء»

* الصديق الشاعر سعدنى السلامونى-

شبرا الخيمة- حزمة وسع- القاهرة: قطعتك »

مين حاكم الانسان» أقرب الى الزجل الخارج، لاجديد

فيها. منها المقطع التالى: «ياهلدا ياطيبه/ يام الجريد

عالى/ ياتلى شمسك وضلك/ ياتشرفى بقى حالى/

نزل القمر السا/ حرق الشجر عالى/ أصل القمر مش

قصر/ زى سافاهمين/ ياهلدا يا طيبة/ يام القلوب

ساجدين»

* الصديق الشاعر رؤى حلمى اسحق:

قصائدك تنفخر الى كثير من مقومات الشعر: اللغة

السليمة، والأدوات الأولى الأساسية، الموسيقى اقرأ

مثلا هذه الأبيات: «ياوردة فى الربيع تباهجت/ تسير

فى العين بهاء وفى الفصن تراقصت/ والبدر صفوا

والشجرن تلاهقت/ وفى قلبى لحنا والطيور تصاعدت/

والخريف يأتى وفى الرياح تساقطت/ ياوردة فى الربيع

تباهجت». هل هذا كلام يارجل؟

* الاصدقاء الشعراء: رمضان مغولى

(ورلى العرب)، مصطفى محمود البحر،

ماهر محمد، حلمى محمد ابراهيم هامر

(جامعة المنوفية)، مجدى محمد يوسف (٧

ش كفاى عين شمس الغربية)، عصام الدين

أحمد أمين (القيوم- مركز أطسا):

قصائدكم وأعمالكم فى حاجة الى كثير من الجهد

والعمل لكى تكتمل لها أدواتها وتصل الى درجة طيبة

من التضح والاستواء. ننتظر إنتاجا أجود، ومضاعفة

الجهد لتحصيل المعارف واتساع الخبرة الواقعية الحياتية

والثقافية والفنية.

* الصديق الشاعر عهد الناصر هلام-

قصر الثقافة بنجع حمادى: نقتطف من قصيدتك

«رغبة فى العزف» المقطع التالى:

«مركب حياتنا تلف وتعاود

من غير شراع

ولادقه ولازفه العروسة بتحضن الأحلام

والمركب يتلف مايترسى

عدت علينا الهموم... أتكميلت فينا

ودأهوه يربب الفلق
من عود يمشرب عرق
ودأهوه يربب الناس
من عود في عين الناس
وفيهِ عود وعود وعود
ولم عنيكى بأهوه وأهوه
ويهود معايا العود..

* الصديق الكاتب الحسن بنمونة- زنقة
طنجة- أبركان- المغرب: قصتك الأولى
«الشخص ذو البذلة السوداء الذي لا يعرف أنه مخطن»..
لم تصل هنا. أما قصتك الثانية التي أرسلتها فسوف
تأخذ طريقها للنشر في عدد قريب.

* الصديق الشاعر محمد سيد صابر-
الجزيرة: «الموت أكثر من مرة».
جلس على المقهى
أشعل سيجارة
صارح بعض الأفكار برأسه.. هرب
استلقى في الذاكرة المحيومة
دون فيها بعض الأشياء
وأخرج منها بعض الأشياء
اغتم
حاول أن يبحث بالذاكرة عن المعنى
الأخر:

لحرق الصبغة في الطرقات بأزياء المدرسة
الرسمية
ولم الأسماء المحفورة فوق الجدران بأيدي
الصبغة.
فرض الهويات عن الصرعات، بكارات
الفتيات.
رحيل الحجل عن الوجنات.
حلول الفلج بأوردة القوم.
وسفر الدم.
حاول أن يبحث بالذاكرة عن المعنى الآخر
للم
حاول

مرت طيور الفرحه...سكيتي
ليه يا حقيقة الخلق...سكيتي
في الوش أبرايك
قلبي «ف» حبال الهوا... لسا أهوشابك
دليني لنهايتي
أوفسري لي الحلم وحكايتي
حتلني شاش الحكماء لجراحنا
النزف مش واقف
ويوهيك منادنا- معنى الحياه وانتي
بتنامي بالراحه

* الصديق الشاعر ابراهيم فاروق-
الاسماعيليه:

تقتطف من قصيدتك «موطني الجرح» هذا المقطع:
«آه لوئمت على صدري
قالها لصفال
هل كنا اخترقنا ثوراة الأفنام!!
هاوديني كلما إنتهينا إلى اختصار
اللفة»
مست يدي رأسه
فوددت لوفشعته
أطبقت على فمي!!
حين أمسكت بالرأس أضربها في حائط
نزل على جبهتي... الدم

* الصديق الشاعر عبد المريد عبد الكريم
الصباي- الأقصر: تقتطف من قصيدته «أغنية
العائد المشرع من الخروج والدخول» (وهي مهداة إلى
أحمد فؤاد نجم) المقطع التالي:

«وف عنيكى بأهوه وأهوه
ويهود معايا العود
وفيهِ عود وعود وعود
فيه عود يبطرح طين
وعود يبطرح تين
وعود يمحرق عود
وفيهِ عود زمان أقهرق
وعود في طور الفرق

حاول
كان النادل يعلن موعد اخلاق الله
والجواهر قدمات.

• الصديق الناقد محمد حامد- كثر
الشيخ:
مقالك القصير عن «النقد الأدبي في العصر
الجاهلي» يشي برغبة صادقة في ممارسة النقد ومزاولة
النشاط الصحفي الجاد. لكن المقال نفسه مدرسي
وتقليدي (ودعني أهمل في أذنك: هل يليق «بنقاد»
أن يخطئ في النحر أخطاء فاحشة مثل: «استخدم
العرب لفظ النقد بمعنيان» أو «وليس كل أدبي ناقد»
أو «فكان النقد سطحي»!! أو «كانت الأحكام النقدية
أحكام عامة»!!)

• الصديق المعتقل السياسي الميزق
مصطفى- السجن المدني- فاس- المغرب:
نحن لم نفعل سوى واجبنا. ونود لو أننا نستطيع
أكثر من ذلك من أجلك أنت ورفاقك. ونأمل أن نظل
«نا» على قدر المسئولية الكبيرة التي تحملنا إياها
خطاياتك الحسية النابضة. تسببت وثق أن المناضلين
لا يموتون، ولن يمنع تواصلنا مانع مهما كان. أما أسئلتك
حول الأوضاع الثقافية العربية فلننجزها بعض الوقت.
أما رسالتك الجميلة، فتتخط منها المقاطع التالية:
« في السجن يشبه المعتقل قلب طفل، في الفرح
والحسن... يفرح المعتقل بالرسالة، بالخبز والزيت
والزيتون وحتى يقطع الحصى المدة أصلا للأطفال
يعيش الحزن لأخذه الأسباب اما الجراح.. فتشترى بسملة
لا يدواها حتى أحدث الاقراص الحتن ولا تقطعها
شعيرات الجسد الذي لا يرى الشمس الا بين المربع أو
المستطيل.

يجن كالمرهق ويجعل حبيبه قمرًا يضيئ ظلمته
تغير تصرفاته بين الحين والآخر يتفعل بمسامة
مفرطة، ويشكل المزار قلب المعتقل، نافذته على العالم
الخارجي وكل هذا أو ذاك يساهم في استحضار مقومات
الحياة عند المعتقل وجعله صلبا في وجه أعدائه
الحقيقيين...»

ولقد شكل غياب الديمقراطية في وطننا حاجزا
حجريا أمام تطور ونهوض المرأة المغربية. كما أن كل
الاطارات السياسية التي أُلقت على عاتقها ومن خلال
برامجها، النضال من أجل تحرير المرأة، لم ترق حتى إلى
مستوى طرح الإشكال في قالبه الصحيح.
إن التاريخ يسجل أن المحن والمرارة وكل أشكال
المعاناة كانت وراء تخلص المرأة من جزء هام من القيود
التي ظلت قليلة بها لقرون عديدة وهنا سأعطيك مثالا
حيا، فأهمل المعتقلين السياسيين والشهداء لم تطور
وعينهم الأدبية والجمعيات النسائية ولاحتى برامج
الأحزاب السياسية. فمعاناتهم أمام أبواب السجون
ومخاطر الشرطة، هي التي كانت محددة في تطور
وعينهم وتخلصهم من سلطة «العيب» والحشمة»
وسخطهم النام على من سرق فلذات كبدهم.

من لا يعرف اليسرى في المغرب «أمر رقيقة» (أم
الشهيد شياخة عبد الحق سقط في أضراب لاصحود
عن الطعام في أحد سجون الرباط احتجاجا على حرمانه
من الزيارة والحق في الاعلام والتطبيب والدراسة)؟
فأم الشهيد أصبحت اليوم أم كل المناضلين
الشرفاء، تنتقل طوال السنة عبر السجون متفقد
أحوال المعتقلين، تشارك في كل المهرجانات الطلابية
والحزبية وأنشطة الجمعيات الحقوقية والنسوية، بل
تحدث إلى جانب كل المناضلين والمفتقين هي التي
كانت في الأسس القريب تركع لقوانين البت وإسعاد
الزوج والابناء هاهي اليوم تتكلم عن حقوق الإنسان
وعن الديمقراطية في المغرب وتناصر حق الطلبة والعمال
في التظاهر وتطالب المناضلين والغيريين بالصور
والعتاد حتى الانتصار.

سجنت وعذبت أو كانت صرختها في وجه الجلاد
صلمة له.. أقوى من السوط والشتائم حينما اختارت
السير على درب الشهيد، لم تعد أيادي الجلادين قادرة
على إخضاع حرقها.

ومن جانب آخر أصبحت نضالات عائلات وأمهات
المعتقلين خوصرا تشكل في بلادنا تراكما إيجابيا
يضاف لكل التراكمات التي حققتها نضالات المرأة
العربية بشكل عام. فأهمل المعتقلين وأزواجهم باقت
لهم مشاركة لا يستهان بها في الجمعيات الحقوقية وفي

ونكتشف ان القصة «حلم»

ومن الناحية الفكرية، فالحلم لايسير في خطوط مستقيمة واحداث منطقية، ومقدمة ونتائج، فكما يحدثنا «فرويد» «فللحلم لفته وله مفرداته وله مثيراته والتي تكون آتية، معاصرة للحلم، وله خزائنه بأحداثها القدية، ومن الناحية الفنية لايمكن ان يفتاح الكاتب القارئ، في السطر الاخير، ان القصة حلم.. لما يلزم ان يقوم ببناء القصة على حقيقة انها حلم. واذا وصلنا الى اللغة واللغة لا تدل على معاناة، وانما تدل على أخذ الامور الأسهل، وليس الفن كذلك.

«الشيخ...قطعة» قصة قصيرة للقاص

جابر السيد وضوان

الشيخ قطعة، كان من مقاطيع السيدة زينب، كان يبيع البركة للناس، تفيض الاحوال، لم يعد الناس يطلبون بركته، تحولوا عنه، غرقوا في هوسهم.. ثم أصبح الشيخ قطعة رجل أعمال وصاحب شركات استثمار.

كيف تم التحول، كيف تم التفسير، انها جمل تقريرية، ينتقيا القاص، وليس بالجميل التقريرية يقوم الفن، القصة حدث، حدث بقول بنفسه، واذا افتقدت القصة الحدث، تحولت الى مجرد احاديث قد تكون منققة، قد تكون متماسكة، قد تكون كتبت في لغة سليمة، مثل هذه القصة، لكنها ستظل مجرد احاديث لا تصنع قصة فنية.

قصة «السور» للقاص ماهر محمد نصر-

كفر الزيات الدجمون:

لوحة لظهيرة حارة، في واحدة من القرى، تنتهي بمشهد أهل القرية يحاولون اكتشاف سر سور داخله بناء في طرف القرية.

أنت ترى ان القصة من عميلين منفصلين، اللوحة والسور، ولا علاقة بين الاثنين. في فن القصة، حين

القاص جمال فوزي حمزه/شوير مركز

طنطا:

تلقت «أدب ونقد» رسالة حب» من القاص جمال فوزي، جاء فيها:

«الآن: اعيش لحظة بالغة الاهمية.

لقد انتهت مرحلة وبدأت مرحلة جديدة.. قاصا. وهذا الفضل يعود إلى «أدب ونقد»، حدث هذا بعد أن نشرت أولى قصصي في مجلة «أدب ونقد» العزيزة. آه لو تعلمون ماذا حدث (سجدت امل لله) (أهل قريتي لا يصدقون) قرأها (العملة) على الحفراء ذات مساء»

ثم يكتب: لقد تركت (الارض) و(الزرع) و(الحب) ونحن لا نأخذ ماكتبه القاص جمال حمزة، عن الأرض والزرع والحب بحروفه، فهو تصبير مجنح، فالارض والزرع والحب أرقام الحياة، لا تستقيم بدونها. الا ان الرسالة تثير قضية هامة، هل يقاس مستوى مجلة ما بالأسماء التي تسطرها، والاعمال الراسخة التي تنشرها، أم أن للمجلة الادبية، رسالة اخرى، هي النقاط البهية الصالحة، من بين ركام واكوام الكتابات التي لم تستقم بعد خالية المهية.

أما «أدب ونقد» فهي تعرف رسالتها، فإلى جانب الأعمال الابداعية الجيدة، فهي تهتج بدأب دون كلل عن الأتلام «التي كانوا يسمونها، على زماننا- اقلاما واعدة.. والى لقاء، في اعمال ابداعية جديدة

«الوحل» قصة قصيرة للقاص/ مصطفى

محمود محمد عبد العال- سوهاج: مركز طهطا

«ياسين» ذهب مسرعا الى منزل قريته ليلى

- كانت العائلة غائبة

- وأخذ منها ما يأخذ الرجل من زوجته»

- ندمت وندم

- تحرك في أحشائها الجنين، وصل الحبر الى ياسين

صرخ.. وصرخ... فأبطلته امه



به إلى جسد قاهره.

وتنتهى القصة، وهنا خطورتها. د. جابر عبيد المزيز، دعنى اختلف معك. اننا، مرة أخرى، أمام مقبولات الجريمة والعقاب، بما لاشك فيه ان الزبير المشلول أجرم في حق بلده، وفي حق موطنه الذي دفعه دفعا الى هجرة ماكان يريد بها لولا ماوقع عليه من قهر، لكن، وكثيرون المزيز، من قال، اننا نعالج الجريمة بالجريمة، ان قتل المتهور لقاهره، جريمة فردية، راحت في القصة دون عقاب، نريد ان نشفق، ان الجريمة لا تطهر مجتمعا فاسدا، لقد أطلقت مجرم قستك دون عقاب، اما ديستوفسكى فقد أوقع عليه عقابا عبر صفحات رواية طويلة.

نضع جملة، علينا ان نتأكد ان هذه الجملة، منتجة في العمل الادبي، ككل والا كانت زائدة ودوية واجبة البتر. مثلا- في مفتتح القصة جاءت هذه الجملة: ...«مستولى» المنادى أدرك مبكرا ان احدا من أهل القرية، لم يمت، فبدأ يجهز العرقوس. ثم نقرأ القصة كلها فلانجد اي نسع لهذه الجملة، ولاعودة اليها. على أن القاص له لغته السلسة السليمة والصحيحة، وهو بذلك يملك عنصرا هاما من عناصر العمل الادبي.

«واحد.....ثلاثة» قصة قصيرة للقاص

ناصر كمال يهتف فرشوط- المراكى:
في صفحة ونصف، يقدم لنا القاص، ثلاثة أشخاص اولهم، يحب، اولايحب، هو لايعرف، الثاني يكتب قصصا، ستشر أولا تنشر هو لايعرف الثالث، صاحب دكان ينتظر زبائنه، يريد ان يهاجر الى هولندا؟ كيف؟ لايعرف. ولعل هذه الشخصوس، تتساند لتدلل على مجتمع معين، ولعلها صفات فردية مستقلة، تجمعها سطور الكاتب لا اكثر، ومايرجع الاحتمال الثاني، ان الكاتب في السطر الاخير، ترك صاحب الدكان ليبحث عن آخر رابع، قد تتماثل صفاته الفردية، مع باقي الشخصوس، وقد يدل على صفات مجتمع، وفي كل الاحوال، من الذي يقول ان الصفات الفردية هيمنة في نشوتها واستمرارها وتمكنها عن سمات المجتمع الذي تربت فيه هذه الشخصوس.

«نصف الحافلة» قصة قصيرة للدكتور

جابر عبد العزيز

٤٦ طريق / الحرية/ الاسكندرية

تحت ضغط الفساد والعنف والقهر يهاجر، وفي الطائرة التي يستقلها الى الوطن الجديد، يقابله الشخص الذي دفعه الى الهجرة، وهما، القاهر والقهور، على بعضهما البعض، تقاوي القاهر أزمة صحية، فيقدم لصحيته حقنة لكي يسحق بها ويدلا من أن يسحب السائل بالسروجة من الامبول، يملأها هوا- يدفع

الخروج من مياه المجارى!

غرقت خشبة المسرح القومي فى مياه المجارى، وغرق معها الموسم المسرحى الصيفى، الذى مضى معظمه، دون أن تقدم فرق قطاع المسرح - باستثناء المسرح الحديث - شيئاً، بينما تسابقت فرق القطاع الخاص، لتقديم العروض السياحية معروفة الهدف والمستوى!

والغريب أن يحدث هذا، فى وقت يبدو فيه، أن رياح التحرر قد وصلت إلى الرقابة على المصنفات الفنية، فكفت عن استخدام المقارع السياسية، لتحويل المسرح إلى أداة للدعاية للسياسات القائمة، أو دفعه للابتعاد عن السياسة تماماً، وهو اتجاه لو استمر فسوف يقود لازدهار مسرحى حقيقى، لا يستطيع أن يتحمل مسئولية ريادته سوى قطاع المسرح!

ويأتى عرض، «نقول إيه» الذى قدمه «المسرح الحديث»، لالكون فحسب، العرض الوحيد الذى قدمه القطاع، بل ليكون كذلك نموذجاً يؤكد أن خروج المسرح المصرى - وربما المجتمع المصرى نفسه - من مياه المجارى ممكن، وأن النهوض به ليس مستحيلاً، إذا ما اتاح الفرصة لخبراته المتمكنة من النجوم الباهتئين عن فن حقيقى، يصبرون به عن مواهب حقيقية، وأتاحها للمواهب الجديدة التى تؤكد كل الدلائل أن مصر تملك منها مخزوناً لا يتنفذ فى كل المجالات، وإذا تخلص من الفساد والكسل واللامبالاة والعقد التى هدمت القطاع العام فى كل الدنيا..

وبعد عرض «الملك هو الملك» يأتى «نقول إيه» ليكون على نفس المستوى، عرضاً يجمع بين الفرجة الجميلة والفكرة العميقة، ويحشد فى صفوفه غاذج من المواهب المصرية التى تدعو للفخر، تضم من النجوم المتمكنين (المخرج فهمى الخولى والكوميديان المتميز محمد أبو الحسن)، ومن النجوم الصاعدة (جالا فهمى التى يكشف العرض عن مواهبها كمثثلة استعراضية خفيفة الظل، والملاحن حمدى رؤوف الذى تفرش ألحانه - بل وصوته كمغنى - الطريق لكى يلعب دوراً ريادياً فى إحياء المسرح الفئتانى، ولطفى ليبب وطارق الدسوقي وعائشة الكيلاتى، فضلاً عن المؤلف أحمد عفيفى)، ثم المواهب الجديدة التى تقدمها المسرحية لأول مرة، (ويلعب من بينها مجدى السباعى وصفوت حجازى والمطربة ماجدة ابراهيم والشاعر محمد الصواف).

ولاشئ يدعو للدهشة، فى أن يقدم هذا الفريق مسرحية على هذا المستوى، يميزانية ضئيلة، دون أن يحصل على الأجور القليلة التى تقررت له، ودون دعاية كافية، مكتفياً بإضافة سخريته من ذلك إلى النص الذى يمثل، لأنه لا يستطيع إلا أن يتفخن، حتى لو أكل الثيران الأخضر واليابس فى أرض الوطن، وأغرقوه فى مياه المجارى ولم يتركوا له شيئاً، أو يدفعوا له أجراً!

انتظروا قريباً

الكتاب من سلسلة

الرواية الفريدة للعالم الراحل

مصطفى مشرفة

قنطرة الذي كفر

مع إضاءات نقدية بأقلام

شكري عياد

محمد عودة

فريدة النقاش

محمد روميش

إبراهيم أصلان

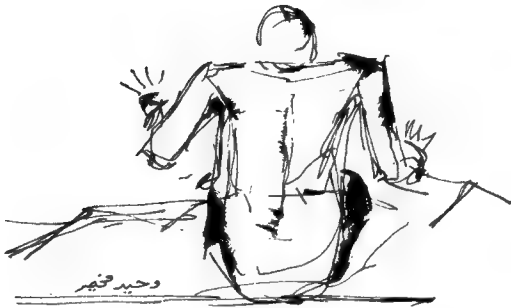
الرجل الذي عرف تهمته
رواية قصيرة جديدة / لطيفة الزيات



فؤاد مرسي / عام على الرحيل وحضور في الغياب / محمد سيد أحمد
يوسف إدريس / نظرات في فنه القصصي / د. عبد القادر القط
سامي السلاّموني / الكتابة من القلب
كمال رمزي



ألف



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

السنة الثامنة / سبتمبر ١٩٩١ / المجلد ٧٣



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد المظلم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد الحسن طه بدر

الرسوم الداخلية

مهداة من الفنان: وحيد مخيمر

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتنظيد مجلّة اليسار:

نقمة محمد علي

صفاء سميد

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

سكرتير التحرير
ابراهيم داود

المشرف الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزى
محمد روميش



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الحالى ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣٠٦/٣٩٣٩١١٤

فاكس الأهالى: ٤١٧-٣٩٠٠/فاكس اليسار: ١٣-٣٤٤٧٠

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيهًا / البلاد العربية ٧٥ دولار

للأفراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لا ترد لأصحابها



- هذا العدد..... ٦
- يوسف لم يكتب ليلي..... فريدة النقاش- ١
- يوسف إدريس: نظرات في فنه القصصى..... د. عهد القادر القط ١٣
- الرجل الذى عرف تهتمته: رواية قصيرة جديدة..... لطيفة الزيات ٣٣
- أنغام سبتيمرية..... صلاح جاهين ٥٩
- ملف فؤاد مرسى: عام على الرحيل وحضور فى القياپ..... أشراف: محمد سيد احمد ٦١
- مقدمة..... ٦٢
- مختارات من فكر فؤاد مرسى..... اعداد محمد نوقل ٦٥
- سيرة فؤاد مرسى بقلمه..... ٨٣
- بيليجرافيا أعمال فؤاد مرسى..... ٨٥
- قصص: هلوسة..... ابراهيم الحسينى ٨٨
- (نص): هى امرأة مندمجة..... عيلة الروينى ٩٠
- قصائد: طبيعة صامته على النيل الأزرق..... د. يسرى خميس ٩٣
- قصيدتان إلى محمد عفيفى مطر..... بدر تولىق ٩٦
- تبضعت من دمي..... محمد عيد ابراهيم ٩٨
- قصيدة ياسمين..... مازن عبد الجهار اليحيا ٩٩
- قصيدتان..... على منصور ١٠١
- أشجان..... طاهر البرنباالى ١٠٣
- حوار: مع العالم النفسى مصطفى صفوان..... أجراه: عيد الغنى داود ١٠٤
- كاريكاتير: القراءة للجميع..... يوسف شاكر ١١٠

الحياة الثقافية

- سامى السلامونى: الكتابة من القلب..... كمال ومزى ١١٥
- شطح المدينة وشطح المبدع عند القبطانى..... د. محمد حسن عبد الله ١٢١
- مدينة طفولتى: مساحات الظل مع الصبحة..... ابراهيم قتحى ١٣١
- تبض الشارع الثقافى..... ابراهيم داود ١٣٦
- كلام مثقفين: هذا الكلام الساكت الكثير..... صلاح عيسى ١٤٤

سنة ١٩٨٧ تحت عنوان «ستون عاما من الفن الجميل» (ونقدم له هنا - بعد رحيله الشهر الماضى - تحية خاصة، قلبها مقالة الدكتور عهد القادر القط التى أكرم بها.. «أدب ونقد») وأهدينا عددنا الماضى « ليحيى حتى » أطال الله فى عمره، وفى العدد الثانى من أدب ونقد- وكنا نعرف عشق فؤاد مرسى لشعر المتنئى- طلبنا إليه أن يكتب لنا عنه فكتب مقالة عن الجدل فى شعر المتنئى.. وطالما شاغبنا سامى السلامونى فى افتتاح حياتنا واختلفنا معه بل وتبادلنا بعض الكلمات العنيفة حول الفروق الجوهرية بين اليهودية والصهيونية وبقيتا دائما أصدقاء حميمين نرجوه كلما التقينا أن يكتب لنا ويمنحنا الرعود ثم ينفخس فى عالمه المقعم بالانشغالات والمحبة التى كان يقدحها عليه الأصدقاء. ويقدحها عليهم. وسوف نفتقد الثقافة السينمائية سخريته اللاذعة وزوايا النظر الخاصة جدا التى كان « سامى السلامونى » يفاجئنا بها فى كتاباته كناقد شريف نظيف اليد والقلب فى وسط تزود فيه نسبه التلوث فوق العادة.

فى مثل هذا الشهر من العام الماضى رحل عنا فؤاد مرسى فى حادث سيارة عثى. وفى مثل هذا الشهر قبل عشرة أعوام كان فؤاد

يكاد عددنا هذا أن يكون مرثية طويلة لأحياه. رحلوا عن دنيانا بعد أن ملأوا حياتنا الثقافية والفكرية والسياسية طيلة ما يقرب من نصف قرن بإسهامهم الخلاق مهدعين ومناضلين. وهم يتركون الساحة الآن فى لحظة فاصلة من تطورها، لحظة تتم فيها الحلقة الأخيرة من عملية التصفية المنظمة لمنجزات ثورة يوليو لصالح الجماهير الكادحة حيث تستجيب الحكومة لكل شروط المؤسسات الدولية بخصوص إدارة الاقتصاد وملكيته، وهى وقائع تعيد إلى الأذهان بقوة زمن صندوق الدين فى القرن التاسع عشر الذى أفضت شروطه لاحتلال مصر.

يرحل أحيانا بكثرة ووطننا مهدد وأخزانتنا عميقة، وتخرج الأجيال الجديدة فى ظرف موضوعى هو أبعد ما يكون عن الملامسة ويكون عليها أيضا أن تتنقل من سرادق عزاء لسرادق عزاء، ويكتب الشعراء.. من المراثى أكثر مما يكتبون القصائد الفرحة، وحقبة الأمر أنهم لا يرثون الراحين وإنما الأحياء. بل ويرثون أنفسهم فى مقدمة هؤلاء الأحياء... ولكى نخرج من حالة الهكاء العام كنا قد قررنا أن نحفل بكتابتنا الكبار فى حياتهم وأهدينا عددا خاصا ليوسف ادريس فى عيد ميلاده الستين

العلمي الذي اتبعه الدكتور فؤاد مرسى يبرز لنا كيف أنه لدى أول منعطف في سياسة الانفتاح الاقتصادي التي يجنى الشعب المصري - بل والمنطقة العربية - ثمارها المرة فانه وتحت اغراء الربحية السهلة والسريعة للمشروعات الفردية يصبح كل شيء سلعة حتى الشرف، أذ يكون لكل شيء مهما يكن ثمنه الذي يشتريه، فلا يستغرب عندئذ - وفي ظل عدم الشعور بالامتنان - أن يصبح كل انسان عدوا لأخيه الانسان..

ثم... وبتحويل القطاع العام الى قطاع رأسمالية الدولة التابعة تضمن الامبريالية العالمية في بلادنا طول الاقامة والسلامة..

في مثل هذا الشهر أيضا رحل جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠ ومع الغياب المبكر لقائد يوليو انفتح طريق الثورة المضادة على مصراعيه وقد اخترنا أن نقدم لكم أنغام صلاح جاهين السبتميرية التي كتبها في ذكرى رحيل عبد الناصر فنحن لانريد أن يكون احتفالنا بالراجلين بكاء صافيا بل تطلعا للأمام.. فنحن اذ لاتنساهم أبدا لانه أن نواصل السعى على الطريق نفسه.. وتطلع الى الأسام رغم كل شيء.. رغم أحزاننا الصعبة..

المحرر

مرسى، ومحمد عبد السلام الزيات الذي تهديه الدكتور لطيفة الزيات روايتها القصيرة - المنشورة في هذا العدد - كانا قابعين معا في زنزانة واحدة في سجن ملحق مزروعة طرة... وكان السادات بعد أن وصلت سياساته لطريق مسدود بعد كامب دافيد قد ألقى القبض على بضع مئات من المعارضين السياسيين من كل الاتجاهات فيما عرف باسم حملة سبتمبر وقد جرى إغتياله بعد ذلك بشهر واحد كما هو معروف، وعن هذا الزمن الردي تحكي لطيفة الزيات، ومن خلال حكايتها تطل علينا وجوه الأحياء الراحلين وكأنهم يلوحون لنا محللين لعل القادم أصعب مما فات، وربما لهذا السبب اخترنا لكم من إنتاج فؤاد مرسى الفكرى نصين أحدهما مكتوب في السجن وغير منشور من قبل، والآخر مجموعة مقتطفات من كتاباته النظرية عن القطاع العام التي تتم في هذه الأيام عملية تصفيته لصالح رأس المال الأجنبي والمحلي، وقد حلر الدكتور فؤاد مرسى مبعرا جدا في أوج انتصارات ثورة يوليو من مخاطر الانتكاس الذي نعيشه اليوم، فإذا كنا نقدم بهذه النصوص وجهه زائدة من الفكر النظرى السياسى فانما نتذكر معا أن كل الظواهر مترابطة ترابطا وثيقا، وأن المنهج الموضوعى



وداعا

يوسف إدريس

(١٩٢٧-١٩٩١)

«يوسف» لم يكتب «ليلي»

التي قدمت وقائع حياتها كما روتها على شكل حكاية ذات قصد سياسى واضح، ولعلها لم تخل أيضا من هدف تربوي مباشر.. ومن انزعاج بالغ لأن المرأة تسلك بثقة واقتدار.

كانت إذن قصة امرأة اخترت لها اسما غير ذلك الذى عرفتها به فى السجن لسبب بسيط هو أننى لم أكن قد اقتصت تماما بفكرة تفاعلها الهادىء البسيط مع العالم الخارجى.. بل لعله أيضا التعامل الرائق من صحة الاختيار فى الحياة، ذلك الاختيار الذى وان أدى بها إلى السجن الطويل (خمس سنوات) بتهمة الدعارة والقوادة إلا أنه راكم لها ثروة طائلة.

كانت المرأة مهندسة درست فى كلية الفنون الجميلة، لم أصدق ذلك إلا حين أطلعتنى فعلا على شهادتها.. ثم احترفت الدعارة..

ورغم أنها من بين نماذج بشرية كثيرة عرفتها عبر تجربة السجن قد لفتت نظرى أكثر من غيرها إلا أننى لم أحبها أبداً وقد عبرت عن ذلك بقوة فى يومياتى ولم أشعر فى أى لحظة أنها تستحق الشفقة على عكس الداعرات اللاتي دفع بهن الفقر والبؤس إلى

لم أتوقع أبداً أن أسمع منه هو البسالم الإعجاب بنفسه كل هذه العبارات الحارة من الثناء وبدا لى تعبيره أكبر من طاقتى، وما كتبت:

«وفى الصباح التالى التقينا فى نقابة الصحفيين لنشارك فى الانتخابات وتحللت حولنا دائرة من الأصدقاء مشدودة الأنفاس لتعبيره الحار الذى تواصل، كانت الشخصية الواقعية التى كتبت عنها قبل يومين هى موضوعه، وساعتها خيل إلى أن شخصية أدبية أخذت تتكون فى مخيلة يوسف.. وتوقعت أن أقرأ له بعد ذلك قصة جديدة فريدة فى مذاقها لكنه خذلنى»

كان ذلك قبل تسع سنوات ولدى الصدور الثانى لجريدة الأهالى.. وكنا قد خرجنا من السجن -نحن مجموعة السياسيين- التى ألقى عليها القبض فى سبتمبر ١٩٨١، وكان حادث المنصة قد فتح صفحة جديدة فى حياة البلاد.

وفى واحدة من يومياتى أذكر أننى وضعت لها عنوان «نساء بلا ريش» برزت الشخصية

هذا الطريق.

وقفت هذه المرأة أمامي باعتبارها الأهم والأكثر قدرة على إثارة الدهشة، ففى اختيارها الواعى معنى إجتماعى وأخلاقى أكبر من حادثة فردية.. وحين عبرت عن كل هذا تبين لى- ودون أن أخطئ جيذا- أن قصة المرأة تكشف واقعا إجتماعيا خارج السجن وداخله لم يخطر ببسالى أبداً أنه يمكن أن ينكشف على هذا النحو لمجرد أننى تتبعت- كما لو فى قصة بوليسية- خيوطاً كثيرة اجتماعية واقتصادية وثقافية وسيكولوجية وحاولت الامساك بها.. ولست كاتبة قصة على أى حال.

وكان أن التقط يوسف من اليوميات معنى لم أقصد اليه كثيراً وأنا أكتبها، ولعلها أيضا لم يخطر كثيراً ببالي ولكنه استوقفه طويلا وكان تعبيره تلقائيا مفعما بالدهشة..

-إننى لم أنم

وكان لتوقفه الغريب أمام هذا النموذج معنى فى نظرى أكبر كثيراً من مقالاته حينذاك ربما يكون وثيق الصلة بتوقفه عن الكتابة الابداعية لزمان طويل...

كانت المرأة تقول ببساطة نحن نعيش زمنا السيد الوحيد الذى لا يبارى فيه هو المال ولن يعبأ المجتمع كثيراً بالرد على السؤال من أين جاء المال.. وحتى لو انكشف المصدر فإنه يمكن تدارك الأمر بشبكة العلاقات وأيضاً بالمال.

معلقة كل هذا بتوقف يوسف عن الكتابة؟ اليكم فكرتى:

عبر يوسف أجمل تعبير وأفواه عن زمن صعود البورجوازية وتألقها حين تزامن نضجه وأوج إبداعه فى القصة القصيرة على نحو خاص مع الزمن الذى خاضت فيه أشرف

معاركها ضد الأجنب والطبقات القديمة والقصر المستود بالاحتلال وجاء الشعب إلى الساحة مفصحا عن حيوية وقوة مدهشة أسهمت فى نضج موهبة يوسف واكتمالها، وكان هو بدوره مفعما بالسحر القصير العمر للمرحلة الليبرالية (التي فتحت له الباب للاختيار الشيوعى) بجرياتها الخلابه ووعدوها وجدالها مع العالم وأحلامها.. كأنما يمسك بأطراف الكون الشاسع ويلعب بها، وما أن قدم نسيجة الفريد للحلم الجديد بحالته أن كان الانهيار الكبير والاختفاق المرن الذى ما ان حل، كان يوسف قد نجح واستوى على عرش القصة القصيرة فنانا اليبارى مستشرقا يثاقب بصيرته المآل المأسوى الذى كان نبضا غامضا ومؤرقا طيلة الوقت.

وكان عليه لى يلعب نفس الدور كمعيد كبير فى الزمن الجديد أن يكون جارحا، حادا كسيف، فليس الزمان زمان الأمال الكبيرة تأميم القنال.. وبناء السد ومحاربة الأعداء.. والاحتشاد للمواجهة، وحركات التحرر.. بل هو زمان تحلل..

واختار يوسف فجأة- لعلنى أكاد أعرف الآن فقط لماذا- أن يعبر عن هذه الحالة الجديدة بالمقالات التى اتسعت- فهى ليست قصصاً- للتوازات السياسية من كل نوع، فظل حدها التحريض مثلوما وإن بقى ناجعا.

كانت المهندسة الداعرة تتجاوز فى نظره مجرد حالة، ولعل المعنى الضمنى الأكبر منها فى وقائع حياتها قد أيقظ فيه روح القص حين أذهلته هذه الوقائع، وربما سأل يوسف نفسه هذا السؤال حينذاك لماذا لم أعد أكتب قصصا؟

وحده نعمان عاشور كان قد التقط بخجل وحيطة بالغة غودجا مشابها ليصنع منه بظلة من أبطال عصر الانقشاح فى «برج المداين»



والقلق من حياتها.. أن مجتمعها الفخم لم
يهجرها أو يعاقبها.. بل إنه تقبلها بسرور
وشغفت لها ثروتها.. المعيار الوحيد.. بل إنها
توجتها في عالم الأثرياء الجدد غطا جديدا
قادراً على إثارة الإعجاب حتى دون أن تلمس
الفقران.. لأن هذا المجتمع كان مستفيداً على
نطاق واسع من مهنتها والمهن المشابهة بخلاف
الهندسة والفنون الجميلة..

لم يستطع «يوسف» أن يكتب «ليلي»
لأسباب شتى أظن أن أهمها على الإطلاق أنه
كان يحلم باستعادة هج عالمه القديم، الذي
صار وهما وأخذ يقلت من يديه.

وأعطاه اسم «دولت» التي مارست مهنتها
تحت ستار الورع.

بدا لي أن يوسف كان قد وجد ضالته..
شخصية تصلح علامة فارقة في عصر انهيار،
شخصية تضع نظامها الأخلاقي الأساس
الطبيقي السامع موضع سؤال بل وتطيع
بشروعيتها إطاحة عاصفة فهي ليست أقل من
داعرة فاخرة مثقفة والسجن حالة عارضة أو
خطأ في الحساب وهي منقسمة في شبكة من
العلاقات الواسعة في كل من مصر وأمريكا من
ألمانيا والكويت والسعودية ومن كل هذه
العواصم كانت تتلقى الهدايا والأموال والأسئلة

يوسف إدريس:

نظرات في فنه القصصي

وجاز المزج بينهما في السرد والحوار، ومزجون بينهما في كثير من القصص إذا دعت طبيعة الشخصية أو الموقف. وقد كان هؤلاء الرواد سابقين لعصرهم الذي لم يكن بطبيعته صالحا للأدب الواقعي بعد، بل كانت طبيعته تقتضي أن يسود المذهب الرومانسي الذي كان قد بدأ يزدهر في الشعر والرواية وبعض أنواع القصص والمسرح. لذلك لم يخل أدبهم من النزعة الرومانسية في التجربة والنزعة البيانية في التعبير.

وقبيل ظهور المجموعة الأولى ليوسف إدريس كان هناك جيل جديد من الشباب اتجهوا إلى فن القصة بمفهوم أكثر عصرية وأقرب إلى مفهوم الواقعية التي كانت تباشرها كمنهج أدبي سائد قد بدأت تلوح بعد نهاية الحرب العالمية. ولم تكن «أرخس ليالي» إذن بداية للقصة

حين صدرت «أرخس ليالي» عام ١٩٥٤ كانت القصة القصيرة في مصر وبعض البلاد العربية قد تجاوزت مراحل الميلاد الأول وفنت وتحدد مفهوما وفننا إلى حد كبير، وإن ظل هناك تباين ملحوظ بين النظرية والتطبيق واختلاف بين كاتب وكاتب، لكنها على أية حال لم تعد - في جملتها - خيرا يروى أو حادثة طريفة تقص بلا اختيار مقصود أو دلالة ماثرة في ثنايا المواقف وسلوك الشخصيات، بل أصبحت موقفا أو شخصية أو حادثا مختارا يخلق عليه الكاتب من فن القصص ما يجعله شيئا متميزا عن أصله في واقع الحياة.

كانت طائفة من الرواد في العشرينات قد بدأوا يتحدثون عن فن القصة ومقوماته والعلاقة بين الفن والواقع، ويدعون إلى الاتجاه «الواقعي» من خلال الكتابة عن النظرية والتطبيق، ويتحاورون حول الفصحى والعامية

العربية القصيرة بفهمها الفني الصحيح ، ولا بداية للاتجاه الواقعي في هذا الفن ، لكنها كانت بداية مرموقة متميزة لكاتب قدر له أن يبدع إبداعا غزيرا متنوعا ويمر بمراحل كثيرة من التطور ، ويترك بصماته على جيل كامل من عاصروه أو تلوه من كتاب القصة القصيرة . وكان أول مآلقت القراء والنقاد في هذه المجموعة طبيعة تجاربيها وأسلوبها . ومع أن الرواد في العشرينات قد انتقوا كثيرا من شخصياتهم من الفقراء والأجرام والمقهورين ، فإن الشخصيات في «أرخص ليلالي» لا يختارون لأوضاعهم الاجتماعية وحدها ، بل لما يختاره لهم المؤلف من مواقف «طريفة» تقوم على المفارقة بين الدعابة وما تنتطوى عليه من دلالة جادة تتجاوز حدود الشخصية والموقف .

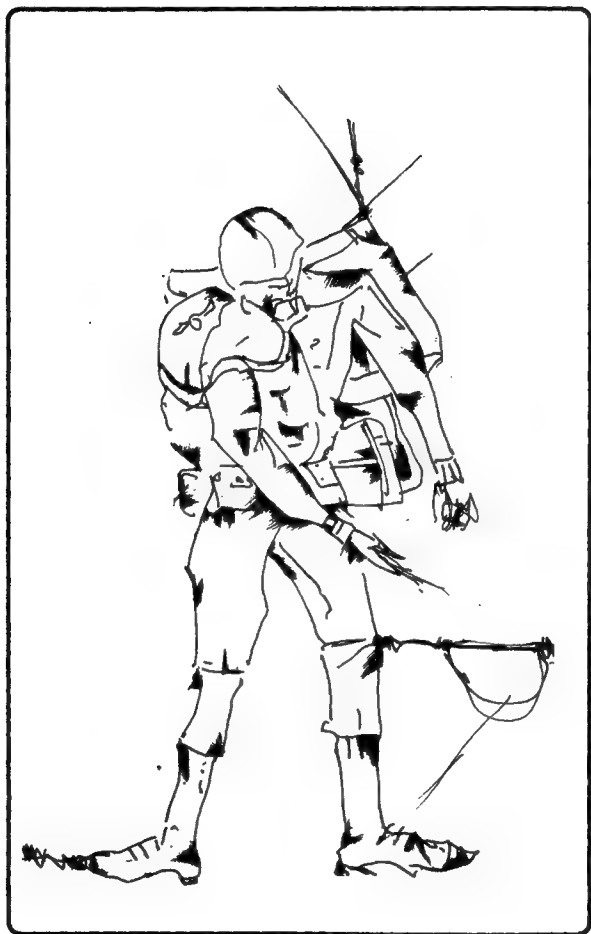
في «أرخص ليلالي» فلاح فقير لا يدري كيف يقضى ليلة وليس في جيبه قرش واحد يعينه على السهر مع الآخرين فيكون قرش الزوج ملاذ في النهاية . وفي «نظرة» خادمة صغيرة تحمل على رأسها صينيتين من القرن الى البيت وتنتظر في أسى الى الاولاد وهم يلعبون . وفي «رهان» بدوى جائع يقبل رهانا أن يأكل مائة كوز من التين ، لكن يسد عن جسده غائلة الجوع . وفي «على اسبوط» فلاح فقير جاء يستشفى في قصر العيني . أما «أبو سيد» فعكسرى مرور مريض .. حتى مدرس المدرسة الابتدائية يبدو من طراز خاص عتيق لا يرتفع به كثيرا عن طبقة هؤلاء الفقراء والمقهورين : «كنت أكره الشرز الواحد الذي يرتديه صيف شتاء حتى كان يخيل الى أن زغبه الحشن ينقرز في جسدي أنا .. وكنت أكره رباط عنقه الذي يلقيه على ناحية نائية من ياقته . وأكره أصابعه الملفوفة القصيرة وهو

يهرش بها كرشه المنيع ، وأكره أسنانه الصفراء بشير دخان ومنديله المتكرمش المتسخ حين يخرج من جيبه ويدعك به أسنانه في وسط المعادلة التي يشرحها ، ثم يعيد المندبل ويستأنف الدرس ، وكأن شيئا من ذلك لم يحدث» .

وفي المجموعة الى جانب هذا قصص قليلة ذات دلالة اجتماعية وحضارية عامة كقصة «الحادث» و«عالمناشي» و«ساعات» و«الهجانة» .

وقد ملقت النظر غيبة المرأة في شخصيات هذه القصص إلا في قصة «أبو سيد» حيث تحنو الزوجة على زوجها الذي أصابه العجز . وتلك ظاهرة ملحوظة في قصص الواقعية الأولى بوجه عام ، إذ كانت تخلو من المرأة ، في مقابل الرجل ، ومن تجارب الحب والمواقف العاطفية إلا قليلا ، احتجاجا على التصوير الرومانسي المسرف لتلك التجارب والمواقف . والمرأة عند كتاب تلك المرحلة إما شريكة كفاح وإما إنسان مغلوب على أمره شأنها شأن الرجل في الطبقة الاجتماعية التي ينتميان اليها . والمرأة في قصص يوسف إدريس - بعد ذلك - وفي رواياته القصيرة ليس لها طبيعة أنثوية خاصة بل هي - في أغلب الأحوال - لعبة في يد الظروف الاجتماعية أو التقاليد المرعية أو سطوة الرجل ، كما في النداهة وحادثة شرف والحرام والعيب .

وفي قصص المجموعة سمات أسلوبية وفنية بعضها من عثرات التجربة الأولى ، وكثير منها تبشير لسمات أكثر وضوحا ونضجا فيما تلا من مجموعات الكاتب . ومن الملحوظ في أغلب قصص يوسف إدريس أنه ولوع بوصف الشخصية وصفا يميزها ويخلع عليها كيانا



متفردا، في المظهر أحيانا أو في طريقة الحديث أو السلوك أو في كل ذلك معا. وهو لهذا قد يورد ملمعا من ملامح الشخصية ثم يعقبه بصفته المميزة بأسلوب مسترسل في قصصة بعد «أرخص ليالى»، وبأسلوب مقتضب في قصص هذه المجموعة يقوم في كثير من الأحيان على اسم الموصول «الذى.. التى» تعقبه بعض الأحوال المميزة المختصرة: فى قصة الشهادة يقول الراوى عن معلم المدرسة الابتدائية العتيق: «يحدثنا عن ابنه الذى يغوى البنات فى مصر، والذى رسب ثلاث مرات فى السنة الواحدة من أجل هوايته، وعن امراته التى تأبى أن تسكن دميياط والتى يرسل لها فى أول الشهر معظم ماهيته. يكلمنا عن الجزار الذى خدعه وياع له رطل اللحم ثلاثة أرباعه عظام، وخادم اللوكاندة الذى أكل من الباقي قطعتين كبيرتين حين أرسله يشوى اللحم» وفى قصة «على أسبوط».. «وعبر الطبيب على الوجه الصدى الذى أمامه والذى كله شعرات وفجوات وغضون.. ولكن الطبيب توقف قليلا عند ملأة السرير القديمة التى اسود لونها وامتلأت بالبقع والخروق والتى عم الرجل بها رأسه».

وقد نلمس ماجد على أسلوب الكاتب من تطور وما يتسم به من انسياب يقترب به أحيانا من الأسلوب «البياني» المألوف عند بعض الكتاب التقليديين، فى وصفه لشخصية الأحمدى أفندى فى قصة «سرة البائع» من مجموعة «حادثة شرف» كنا كثيرا مانصادفه سائرا بقامة معتدلة لا اعوجاج فيها ولا انحناء، وقد استبدل بالبذلة جلبابا أبيض نظيفا له جييب على الصدر. ولكنه لم يتنازل عن الطربوش ولا عن ساعته ذات الكتينة التى تمتد

من عروة الجلباب وتنتهى فى جييب الصدر.. وكنا- نحن الصبية والأولاد- إذا صادفنا مارا نتحنى جانبنا تأديبا، ولا نتجرؤ على النظر فى وجهه الا من بعيد. وجه قد اكتسى من طول ارتداء البذلة والطربوش ملامح جادة متزنة، وشارب دقيق معتنى بكل شعرة فيه، وفم مطبق لا ينفك، وأصداع غائرة لا تستندها أسنان.. وكل شئ فيه جاد. كلامه جد، وهزلة جد، ولم يكن يضحك الا اذا تحدث مع العمدة..!

وتتراوح قصص «أرخص ليالى» بين قصص محكمة البناء ذات شخصية واحدة أو موقف واحد، وقصص ترصد جوا تصنعه طائفة من الشخصيات المتباينة السمات وإن اشتركت فى سلوك عام يخلق ذلك الجو الخاص.. وستصبح هذه الظاهرة شيئا مألوفا فى مجموعات الكاتب التالية بعد أن امتلأت مخيلته برصيد ضخم من التجارب والمشاهد والشخصيات كانت تغرض نفسها أحيانا على سياق القصة وبنائها. ولعل أكثر قصص المجموعة إحكاما قصة «نظرة» وهى لوحة صغيرة بارعة الدلالة- دون إفصاح من المؤلف- عن مأساة البنت الصغيرة التى كان عليها أن تتعثر تحت حملها الثقيل وهو يوشك أن يسقط فى كل لحظة من فوق رأسها، ثم لا تنسى مع ذلك أن ترمى الأطفال بنظرة أخيرة وهم يلعبون.. ولم تتوقف كثيرا، فمن جديد راحت مخالها الدقيقة تقضى بها. وقبل أن تتحرف استدارت على مهل، واستدار الحمل معها، وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة.. ثم ابتعلتها الحارة..

ولعل قصة «بصرة» خير نموذج لقصة «الجو» الذى يشارك فى صنعه كشيرون ويلتفت فيه الكاتب إلى عادات و«طقوس»



مألوفة يرصدها ويصفها وصفا دقيقا مفصلا.

وليوسف إدريس اهتمام خاص مبكر بالقضايا الوطنية. وفي هذه المجموعة قصة يمكن أن تمثل بعض هذه الهموم الباكورة هي «أم الدنيا». وفيها يسلك الكاتب أسلوبه في «بصره» فيقدم كثيرا من نماذج المصريين عاندين من الحاراج وتطول القصة وتتشتت سياقتها. ويوجه الكاتب عناية خاصة لبعض الشخصيات والمواقف كالفنان العائد من إيطاليا وهيامه الرومانسي بفتاة أجنبية جميلة، لكنه سرعان ما ينسى الأمر كله ليعود إلى رصد نماذج العاندين ومشاعرهم.

وفي مجموعة «البطل» وقد صدرت عام ١٩٥٧ يضع قصص تدور كلها حول جو المقاومة في منطقة القناة تبدو كأنها كتبت على عجل للمشاركة في تلك الأحداث الوطنية الجليلة. وكانت قد سبقتها «قصة حب» في مجموعة «جمهورية فرحات» عام ١٩٥٦.

ويغلب على القصص طابع السرد ولاتكاد

تتميز فيها شخصيات بعينها، بل تبدو الشخصيات «في خدمة» الحدث القومى. على أننا نصادف في بعضها سمة مألوفة في كثير من أعمال الكاتب الجيدة بعد ذلك، حين تستهويه إحدى الشخصيات التي تمثل عنده نموذجا بشريا خاصا، فيقحمها على حدث القصة في شئ غير قليل من الإفراط والتفصيل، أو تنشق من مخيلته الشربة مشاهد ومعان مختزنة يثرى بها الحدث ويزيد من طرافته وإن كان لغير ضرورة فنية تتصل بهناء القصة. من ذلك حديثه الطويل عن «فن الروح» في مقدمة قصته «... هي لعبة؟» و«الروح كالأزهار» فن مصرى أصيل. وكما أن الزغاريد لا يجيدها كل النساء، فكل ذلك الروح. هناك متخصصات فيه، يحفظن عددا لاتهاية له من الشتائم والأوصاف، بعضها عادية وبعضها فيه تشبيهات واستعارات وكتابات. وبعضها أدب خالص لا يكفي الحفظ، بل لابد أن يكون في استطاعة الواحدة منهن أن تلضم

الكلمة في الكلمة بلا تردد أو توقف، وتصنع من الشتائم سبلا متدفقا لا ينقطع..»

على أن يوسف إدريس فى بعض قصصه الوطنية بعد تلك المجموعة لا يحرص كثيرا على تلك المشاهد والشخصيات الشديدة الالتصاق بالواقع، بل يتجاوزها الى منطق فنى خاص بالقصة ويفرض منطق الفنان الناضج وخياله البعيد وان خالف فى ذلك منطق الواقع. وهو يصنع هذا فى كثير من قصصه الأخرى فى المرحلة التى تلت مجموعته الأولى ومجموعته الثانية. وقد يفكر لشخصياته أحيانا ويدفعها الى كثير من التأمل فى قضايا المجتمع والنفس الانسانية والأخلاق وكأنها كان ذلك بشيرا بكاتب المقال السياسى والاجتماعى ذى الرؤية الصادقة والأسلوب الجسور الذى لا تقيد مقتضيات الفن القصصى وتلزمة بتحقيق التوازن بين فكر الكاتب وطبيعة شخصياته ومواقفه، وفى «سره البائع» من مجموعة «حادثة شرف» تلميذ يحتفل بنجاحه من السنة الأولى الابتدائية ويدعوه جده الى الوفاء بئذ كان قد نذره اذا نجح: أن يوقد ست شمعات على ضريح «السلطان حامد» ولى القرية. لكن التلميذ الصغير يفكر كثيرا فى الأمر ويرفض فكرة النذر والاستعانة بالأولياء ويأخذ على عاتقه أن يبحث عن سر ذلك الولى ولماذا سعى السلطان: «انا متأكد أن السلطان هذا ليس له أى علاقة بنجاحى.. والنذور والعفاريث وشم البصل يوم شم التسميم أشياء لم أكن أؤمن بها، لا لأننا كنا قد أخذنا فى المدرسة أنها بدع ورجس من عمل الشيطان، ولكن لأن الناس كلهم يأخذونها كالتقضايا المسلم بها. فكيف أنفع أنا هذا؟ ومافائدة تعليمي حينئذ وبدلتى؟.. وكدت أضحك على

سذاجة أهل بلدنا الذين ذابت نفودهم واختلطت بالرمال. لأجل ماذا؟ لأجل هذا السلطان الذى لا خادم له ولا مسجد ولا مستجيرون، ولا حتى ضريح يوحى بالاحترام...؟»

ويتجاوز تفكير التلميذ الصغير أمر السلطان الى تحليل نفسيات أهل قريته وسلوكهم تحليل المفكر الجدير بأحوال النفوس وقضايا المجتمع: «كنت أعرف أهل بلدنا جيدا. كانت لاتخفى عنهم وجوههم المكشورة على الدوام، ولأذقونهم التى تشوك أو نظراتهم التى تظن أنها خالية من الرحمة والشفقة. كنت أعرفهم تماما وأعرف أنهم لا يقولون مايعتقدونه الا بينهم وبين أنفسهم.. أمام العدة والموظفين يقولون كلاما عاليا كثيرا ويحلفون الأيمان المرتفعة المغلظة، وإذا سألهم الغريب عن شئ قالوا عكس ما يضررونه. هم لا يخرجون ما فى أعماقهم الا رغما عنهم، فى كلماتهم المتناثرة، فى همساتهم الخافتة وراء ظهور موظفى الحكومة، فى حديث الرجل الى زوجته بعد العشاء.. ويتأمل الصغير مرة أخرى: «أحيانا يكون من الصعب، بل المستحيل، أن تفكر فى أشياء تعودنا الا تفكر فيها، وتعودنا أن نأخذها كماهى: فتعذيب الحيوانات حرام أما ذبحها فحلال، والمرأة تطلق شعرها والرجل يحلق شعره، ولاتعامل الخافى بمثل ماعامل به راكب العربى مع أن كليهما إنسانا وأن يبدأ الواحد فى مراجعة إيمانه بالتقضايا المسلم بها مسألة صعبة، بل تكاد تكون مستحيلة»

وماكان يمكن لهذا الخروج الواضح على أصول القصة القصيرة المرعية حتى ذلك الحين أن يكون جهلا بتلك الأصول ولكنه كان صورة لموهبة تجنح الى الفكر من ناحية وتنشق الى شكل فنى أرحب من القصة القصيرة يتسع-

العنصر الرئيسى فى القصة وبعده اعدادا نفسيا خاصا ولا يحفل كثيرا فى سبيل ذلك بمنطق الواقع- كما أشرنا- بقدر مايعنى بتحقيق وجود فنى خاص «للشخصية المفتاح».

وفى «قاع المدينة» يبدو القاضى الشاب- فى الظاهر- شخصية القصة الأولى. وهو يطلب من حاجبه أن يأتيه بخادمة ترعى شؤون بيته- وكان غير متزوج - ثم تدور القصة حول محاولته إغواء الخادمة حتى يتم له مايريد. لكنها ذات يوم تسرق ساعة يده فيصر على أن يذهب هو وحاجبه وصديق له أطلعه على صلته الخاصة بالخادمة متظاهرا بأنه ضابط شرطة، لكي يستردوا الساعة من الخادمة فى بيته فى «قاع المدينة». ولأشأن أن سلوك القاضى مع خادمته ثم مع حاجبه وصديقه يبدو غريبا بعيد التصديق إذا قسناه بمنطق الواقع، لكنه لم يكن عند الكاتب إلا وسيلة يكشف بها خبايا قاع المدينة ليمارس قدرته الفائقة على وصف دقائق المشهد ليضمها جميعا فى دلالة كلية، فى النهاية. والشخصية الأولى فى القصة هى- فى الحقيقة - الخادمة التى تبدو قليلة الشأن فى الظاهر ولكنها وقاع المدينة الذى تسكنه هما الشخصيتان الرئيسيتان. سقوطها التدريجى الذى لم يكن لها منه مفر وسرقتها الساعة تحت ضغط الفاقة ثم حبسها وبيتها وزوجها وأولادها هى المشهد المأساوى الذى ينفث عنه الباب حين ينتهى الكاتب من صنع المفتاح على مهل وبمهارة فائقة: «وتطرد الأولاد ومع هذا يتشبث الأولاد بالباب المغلق وتبدو عيونهم لامعة من خلال الشقوق كعيون الصراصير ترقب مايجرى فى الحجرة. ويلهث القاضى ويدور برأسه. الحجرة ضيقة كالصندوق

كما كانت تتسع الرواية- لكثير من الملاحظات والتعليقات والخروج الى حين عن مسار الأحداث ليمس بعض الآراء فى الحياة والناس والمجتمع. لهذا أخذت القصة تطول عند يوسف إدريس حتى لنجد فيها بلور رواية صغيرة وتتضمن شخصيات ومواقف كان يمكن أن تنمو- لو أراد الكاتب - حتى تبلغ ذلك اللون المتميز من القصص وهو لون كتب فيه يوسف إدريس أعمالا متميزة كالخرام والعيب.

وكان لابد فى قصة «سره البائع» أن يكبر التلميذ الصغير حتى يستطيع أن يسطع.

بهمة البحث عن تاريخ السلطان حامد وينتهى إلى ذلك الخيال الجميل البعيد الذى ربط بين السلطان وقد مزق الفرنسيون جسده قطعا التقطها أهل الريف وأقاموا لكل قطعة مقاما، وقصة أوزويريس المعروفة.

والقصة تكتسب طولها الملحوظ عند يوسف إدريس لأنها تتضمن- فى الأغلب- خطين يضى أحدهما الآخر، ولأن الكاتب أصبح يتلث عند الشخصيات الرئيسية فلا يلتقط من أوصافها أو صافا مفردة مميزة كما فى الواقعية الأولى بل يرسم لها صورة كاملة تمتزج فيها الأوصاف الجسدية بالسمات النفسية لتصبح كيانا بشريا كاملا يعيش لحظة خاصة، وقد ينتقل بعدها من خلال حدث طارئ فيكتسب وجودا آخر مغايرا لكنه فى الحالين لاينتهى الى «نقط» يدل على مهنة أو بيئة أو طبقة اجتماعية.

وفى القصة ذات الخطين يتخذ الكاتب من أحدهما «مفتاحا» يفتح مغاليق الخط الآخر الذى قد يتمثل فى شخصية أو بيئة أو جانب من جوانب الحياة فى القرية أو المدينة. ويعنى الكاتب عناية ظاهرة بالمفتاح حتى ليبود كأنه

الذى ضاع مفتاحه. الضوء يختنق وهو يتسرب إليها من نافذة علوية، وسرير قديم كالح ذو عمدان رفيعا كالبحوص وحديده كله صدأ، ومرتبته أعمق من الصدأ. وفي ناحية شئ كالذوالاب قديم، وجوال فيه ثقوب ومرتبته فى الركن الآخر وكراكيب وصفائح وأخشاب متناثرة.. وعلى المرتبة يتحرك شئ.. وإذا بالشئ رجل طويل أسمر نائم ورأسه كالزلزعة التى ينام بجوارها، وعلى وجهه - رغم نعاسه - تكشيرة وجبهته معقوده. ممد بطوله على المرتبة وحزامه مفكوك وملابسة الداخلية قديمة سوداء..»

وفى سبيل تأكيد قسوة الحياة فى قاع المدينة لا يجد الكاتب ضيقا فى أن يلجأ الى المصادفة غير المحتملة ليبين عمق القاع الذى سقطت فيه المرأة: «كل ما حدث أنه ذات يوم رأها فى الشارع وهو مار بعمرته فأبطأ من سيره. كانت واقفة على محطة الأوتوبس. وكان واضحا أنها لا تنتظر الأوتوبس..»

ولعل أكمل نموذج للقصة ذات الحظين المتماثلين أو المتقابلين التى يلقي فيها أحد الحظين الضوء على الخط الآخر، قصة «لغة لآى آى». وشخصيتها الأولى - كما يبدو فى الظاهر - شاب مريض بدأ خبيث جاء به والده إلى زميله فى السابق فى المدرسة لكى يعينه على دخول المستشفى. ويقترح الصديق القديم أن يبيت المريض لديه حتى اليوم التالى. وفى الليل تنتابه آلام مبرحة ويعلم صراخه الحاد فيسوق النائم ولا تجد معه الأدوية والمسكنات.

والآلم الجسدى وحده لا يمكن أن يكون موضوع قصة فنية ناجحة إلا إذا أدى إلى كشف نفسى أو اجتماعى أو غير ذلك من

الدلالات. لكن هذه الشخصية فى ذاتها لا تتجاوز حد الآلم الجسدى ومبالغة الكاتب فى وصفه والحديث عن وقعه فى نفسه وفى نفوس السامعين. وتقضى القصة على هذا النحو حتى تقارب النهاية فيسدر القارئ أن المريض وصراخاته الأليمة لم تكن إلا «مفتاحا» للآلم الطبيب الشاب الذى استضاف زميله القديم حتى الصباح. لكنها آلام من نوع آخر. آلام نفسه لا تطاق لكنه لا يستطيع أن يصرخ أمام الناس كما يصرخ صاحب الآلم الجسدى. وفجأة حين يدار المفتاح وتتفص مفايق الضمير يبدو الطبيب الشاب الشخصية الحقيقية الأولى فى القصة والدلالة المقصودة من روائها. وكعادة الكاتب الميال إلى الفكر والتأمل يبسط الحديث - على لسان الطبيب الشاب - عن أزمته النفسية والاجتماعية التى لم يكن يفتن إليها قبل سماعه صرخات صديقة المريض: «أحس بتوجع - فهمى - يريحه راحة بدأت تصيح عظمى وكان فهمى يتوجع لكليهما، أو أكثر من هذا، كأنه هو الذى أتيج له أخيرا أن يتوجع كما يريد وبكل قدرة استطاعته. إنه الآلم المتراكم عبر السنين.. ألم الحزن الدفين والاكتئاب، إن الانسان جهز بتركيبه وأحاسيسه لحياة خاصة تسمى الحياة الجديرة بالانسان. وهو لا يستطيع أن يخرج عليها ويحيا حياة من صنعه هو ومن ابتكاره إلا وهو يتألم والامه تتضاعف. ولقد قسا العمر كله على طبيعته وكتب ندائم الأعماق المطالبة بتنع الحياة الصغيرة الكثيرة العادية التى تعطيها طعم الحياة. قسا عليها ليجبرها أن تحيا بفردا...»

هكذا تطول كثير من قصص يوسف إدريس وتتنوع أجواؤها وتتعاقب لحظاتها النفسية



والنفسى يبدع شخصية ريفية جمالية متميزة
فى المظهر والحركة والطبع والشعور.

« .. لم يكن فى استطاعة أحد فى العربة
أن يعرف ماذا فى هذه البنت بالذات دوننا عن
بقية البنات. حدودها صحيح كانت حمراء
سمرًا شديدة الأحمرار، تظن معه أنها لا بد
تفطر كل يوم بمسح نحل وتشمشى بفراخ
وحماما ولكنك تدعش اذا عرفت أنه احمرار قد
صنع من صحن المش وعروق البصل والسمك
الصغير المحروق فى القرن. وعيونها كانت
سوداء، غامقة السواد، ذلك السواد الذى لا تراه
الا مشعا ومضيئا ودائم الحركة.. وحتى اذا
قلنا إن شعرها كان أسود ناعما، وثوبها الواسع
الذى ترتديه لا يفلح فى إخفاء بروز صدرها
ودقة خصرها وامتلأ ساقها، حتى اذا قلنا
هذا قتلنا فاطمة قتلا، فأخر ما كان فيها هو
جسدها. أهم من هذا كله كانت أنوثتها. أنوثة
حية ناهضة دائمة التفجر والتدفق. أنوثة
لاتدرى من أين تنبع وأين تكمن..

وتأملاتها وأفكارها بينما يرصد الكاتب الحديثين
المتماثلين أو المتقابلين وما يتصل بهما من
شخصيات ومواقف. على أن من الظواهر الفنية
الأخرى التى تكسب القصص ذلك الطول
الملحوظ ما أشرت اليه من أسلوب جديد بعد
المجموعة الأولى فى وصف الشخصية. لم
يعد - كما ذكرنا - يلتقط صفة من شخصية
وسمة من أخرى فى الزى أو الحديث أو السلوك
ليخلق من مجموع ذلك «جوا» خاصا، وإن لم
يتخل كلية عن هذا الأسلوب بل أصبح يصف
الشخصية الواحدة وصفا مطولا - لاليعلم
عليها دلالة بعينها - بل ليقدمها كيانا انسانيا
حيا يتكامل مظهره ومخبره. ومن أجمل نماذج
هذا الأسلوب وصفه لفاطمة فى «حادثة شرف»
قبل أن تخوض محنتها القاسية، ووصفه إياها
بعد أن تركت المحنة فى نفسها ندوبا غائرة
لاتزول. وقد يبدو الوصف الأول رومانسيا فى
ظاهره - اذا أردنا بالرومانسية هنا أو صافا
جمالية مألوفة فى أسلوب بيانى منمق - لكنه
فى الحقيقة مزج شاعرى موفق بين المادى

ايتسامتها، لفتتها الى الخلف، الطريقة التي تخط بها على كتف زميلتها طريقتها وهي تدعو أحد المارة لمساعدتها في رفع بلاص الماء على رأسها، طريقتها في قضم اللقمة وإمسакها للرغيف، الثقل في يدها، الماء حين ينسكب في قمها نصف المفتوح، قرطتها الخضراء التي تتعصب بها معوجة قليلا الى اليمين مبنية بعض شعرها المسبب الأسود، غمازاتها حين تظهران فجأة وتختفيان فجأة، صوتها وكيف تخرجه بمقدار وكيف تحيله أحيانا الى قطرات، كل قطرة كلمة أو نبسة، نبسة أنثوية مصفاة..»

لكن فاطمة اهتمت في شرفها حين خرج لها ذات يوم من بين أعواد الذرة شاب مستهتر من شباب القرية ظنت أنه يريد بها شرا فاستفادت، وظن أهل القرية حين وفدوا على صراخها أنهما كانا على موعد وأنه نال منها ما ربا. وكان لا يد أن يتحقق أخوها وأهل القرية من سقوطها أو برا «تها» فخاضت تجربة مهيئة نالت من فطرتها السليمة وأحالتها الى شخصية جديدة وصفها الكاتب وصفا شاعريا ناجحا كذلك الذي قدمها به من قبل وهي مازالت في برا «تها» النفسية الأولى. وبين الوصفين يقدم الكاتب نماذج لتجمعات الريفين وأقوالهم ويرسم صورا عابرة لشخصيات مألوفة في الريف المصري يكتنز يوسف إدريس منها ألوانا مختلفة تظهر في قصصه الطويلة لتحلق للقصص «جوها» المناسب، ولتشير في ذاتها اهتمام القارئ لطرافتها أوداليتها الخاصة وإن لم تتسق أحيانا مع بناء القصة الفني. لكن تلك الشخصيات كانت في «حادثة شرف» وقود النار التي اكتوت بها فاطمة ودخانها الذي طمس أنوثتها الفطرية التلقائية الأولى.

ويصف الراوي ساطراً على فاطمة من تحول: «...» لم تبق فاطمة حبيسة البيت الى الأبد... عادت الى الخروج، جميلة كما كانت معوجة المنديل، رافعة ذيل الثوب، تخطر اذا مشت وتلوح اذا التفتت.. عادت فاطمة تنظر وتحدث وتبتسم وتطير العقول، وكل شيء فيها لم يتغير. ولكن الناس كانوا يعجبون، فلابد أن فاطمة قد اكتسبت شيئا جديدا لم يكن لها.. الشيء الذي كان يلون وقتها ومشيتها وضحكتها، الشيء الذي يجعلها تبدو ملكا للجميع ويحبها الجميع، الشيء الذي يكسبها شغافية وتقاة ويجعلك تحس إذا ابتسمت أنها حقيقة تبتسم، وإذا غضبت أنها حقيقة غاضبة. كانت قد فقدت برا «تها» وأصبحت تستطيع أن تنظر دون أن تنظر، وتضحك دون أن تريد، وتريد الشيء وتخفي رغبتها فيه..»

وقد يلتفت النظر في هذه القصة ومشيلاتها التي يرسم فيها الكاتب صورة مكتملة لشخصية واحدة بعالمها الخارجى والداخلى معا، أن يوسف إدريس لم يعد حريصا كما كان في البداية على الأسلوب «البسيط» الشبيه الى حد كبير بحديث الناس في أحوالهم العادية، ولم يعد يلتفت الا قليلا الى العبارات والمأثورات العامية التي يعبر من خلالها عن جو «شعبى» خاص. بل أصبح يحرص على أن يرتفع أسلوبه الى مستوى الشعور النفسى المطلق الذي يمثل قدرة الراوى البهائية ويتجاوز مستوى الاحساس عند الشخصية نفسها. وهو يقترب في كثير في الاحيان من إيقاع الشعر وقدرته على توليد عشرات الجزئيات الصغيرة من الشعور الكلى الواحد. وإن ظل مع ذلك فى قصصه الأخرى يعود إلى أسلوبه المألوف.

تنظر ويعينين هاتيتين فى جدار الفناء البعيد-
 أن قرئت العود بحيث لامست شعلته طرف
 السيارة دون أن تحيد يمينا أو يسارا وكأنما
 يدها مديرة على الطريق. وجذبت نفسا واحدا
 اشتعلت بهذه السيارة، وبالدخان الخارج
 أطفأت العود ثم لم تلبث أن القته فى إهمال
 غريب فوق عشب المشى القريب. ويطول رصد
 الكاتب لهذه اللحظات بأسلوب متميز حتى
 ينفذ إلى باطن العميد نفسه سالكا ذلك النهج
 الفنى الذى يتخذ فيه من إحدى الشخصيات
 مفتاحا لشخصية أخرى «.. فى كل مرة تجذب
 النفس على مهل وتلذذ سعيد تنغلق له
 عينها، وكأن شفتيها المضومتين على فم
 السيارة تبتلعان لشيء أو ترشفان شيئا ١.
 وتفعل هنا كله باندماج شامل تام وبلا إرادة..
 ويستحيل ما يحسه العميد إلى تيار غريب
 يجوب جسده كله مع كل نفس، ولا يوقظه من
 تعب يوم أو أنهاره، ولكن يوقظ أجزاءه
 وأجهزته من رقدة عمر طويل، ويحوه هكذا فى
 رمضة آثار سنين وأمراض ومشاكل وحياة
 تصلبت وجفت واستحالت إلى درب ضيق
 محدود، فى ناحية منه زوجة جف منها ماء
 الحياة، وفى ناحية أخرى عمل وروتين لاجئة
 فيه ولا أمل.. وصراع، وما بينه وبين مدير
 الجامعة من حزازات، وهو كالبندول راتج غادر
 بينهما، الكلية تدفعه إلى البيت، والبيت
 يدفعه إلى الكلية. بندول عجوز مصاب بأكثر
 من مرض ووجع، وفى صدره أحقاد..»

على أن قصص يوسف إدريس ليست كلها
 خالصة للكشف عن خبايا النفوس وأحوال
 المجتمع على هذا النحو الصارم الجاد، فهو
 كاتب ميل ميلأ ظاهرا إلى الدعاية، يبشها
 أحيانا فى ثنايا الموقف الجاد ويفرد لها أحيانا

وليوسف إدريس قدرة فائقة على بث الحياة
 فى الموقف الواحد الثابت بما يرصد من حركة
 مادية ونفسية قد لا يلاحظها إلا من راض نفسه
 على إدراك الحركة فى السكون والحديث من
 وراء لحظات الصمت. كذلك كان يفعل الشاعر
 البدوى حين ينظر إلى الصحراء التى تبدو
 لغيرة ساكنة خرساء فيراها تتوج بالحياة والحركة
 وتعج بالأصوات والأصدا..

ومن أبلغ النماذج على هذه القدرة وصفه
 لطالبة انتحنت جانبها على مقعد فى فناء الكلية
 لكى تدخن سقونة أن أحدا لا يراها، بينما
 يراقبها عميد الكلية دون أن تدري من وراء
 زجاج النافذة. والموقف- كما يبدو- موقف ثابت
 لا يتضمن إلا حركات يسيرة من اليد أو الفم أو
 الجسم لكن الكاتب استطاع أن «يولد» من تلك
 الحركات اليسيرة كثيرا من اللحظات المتباينة
 التى تحفل بدلالات نفسية من السأم أو الشعور
 بالرضى أو التوجس، وخلع على تلك الحركات
 المادية نفسها إيقاعا متميزا يلذ للقارىء أن
 يتابعه.

هكذا يصف يوسف إدريس جانبها من جوانب
 تلك اللحظات فى «حالة تلبس» من مجموعة
 لغة الآى آى: «...وبوغت العميد وهو يلحظ
 فجأة أنها بأصابع اليد الواحدة، أصابع تلون
 سبابتها آثار الحبر، قد فتحت علبة الكبريت،
 وبالياد الأخرى- بيد ثابتة لا اضطراب فيها
 ولاخوف وبحركات تلقائية ليس فيها من
 مجهود الإرادة شيء- ثبتت السيارة فى فمها
 وإدارتها دائرة كاملة بين شفتيها وكأنما لتبلبل،
 وينفس التؤدة والتلقائية ويضربة لا أثر للتدبير
 فيها أشعلت العود ولم تقربه من السيارة فى
 الحال أهملته بين أصبعيها قليلا وكأنما تستمتع
 برؤيته يحترق، ثم مالبت ببطء- ودون أن

مقبولة.

ومثل هذه الألوان من الشطط تبدو أحيانا عند المبدعين من ذوى المواهب الكبيرة والإبداع الغزير، وتمثل هذا الجيشان المستمر فى ذهن المبدع الموهوب وخياله المحلق وهو جيشان لابد أن يختلط فيه بالضرورة المعدن النفيس ببعض الأضرار العالقة.

والكاتب الكبير دائم البحث عن أشكال وأفاق مبتكرة من الإبداع. وقد مر يوسف إدريس بمراحل من التطور لكنها متداخلة، وإن كان أهم سمات مراحل الأخيرة - كما ذكرنا - طول القصة وتشعب أجوائها ومواقفها وتعدد شخصياتها، وأسلوبها الذى يتلون فى اقتدار حسب طبيعة الجور والموقف والشخصية بعد أن تجاوز الكاتب مرحلة الواقعية الأولى.

وقد يدفعه البحث عن صيغ جديدة إلى بعض المغامرات الفنية الطريفة كما فى قصته «العتب على النظر» وهى مزيج من المسرح والقصة فى أسلوب يشبه الشعر الهزلى، وفيها كثير من الجرأة على عرف الناس فى الحديث. وهى فى جراتها - شكلا ومضمونا - تتصل بسبب واضح ببعض مغامراته الفنية فى مسرحياته المعروفة.

وبعد، فهذه نظرات عاجلة فى فن كاتب كبير وفير الإبداع متعدد المواهب لا يمكن أن تفى بحقه هذه العجالة، وقد كان موضع دراسة أكاديمية وأبحاث نقدية كثيرة مطولة، وسيظل فنه باعثا على مزيد من الدراسات والأبحاث،

قصة كاملة. وقد كانت اللغة فى مرحلته الأولى وسيلة طيبة للسخرية من بعض الشخصيات أو المواقف حين يختار عبارة أو كلمة تحمل فى ثناياها إيحاءات ضاحكة، كما كانت بعض السمات فى الخلقة أو فى الحركة أو فى السلوك وسيلة ناجعة أخرى إلى الدعابة لكن الدعابه. فى أغلب الأحيان لم تكن دعابة قاسية أو جارحة بقدر ما كانت للترويح كما يحدث أحيانا فى بعض مشاهد من المسرحيات التراجيدية العنيفة. ولم تكن الدعابة عند يوسف إدريس لتصل إلى حد التجريح أو القسوة وهو فى أغلب الأحيان يتعاطف مع شخصياته التى تحمل بعض معانى القهر أو الهم النفسى أو الاغتراب والوحدة. لكنه يكون قاسيا أحيانا - من خلال الدعابة - على بعض شخصيات تبدو لديه من أسباب القهر أو الهم أو الاغتراب للشخصيات الأخرى.

ومع ذلك قد تدفعه الدلالة الاجتماعية أو النفسية أحيانا إلى قسوة بالغة يخالف فيها منطق الواقع مخالفة بينة، كالذى نراه فى «بيت من لحم» وفيها يقدم أما أرملة وثلاث فتيات بعد أن مات عائلتهن وتتزوج الأم من مقررئ كفيف. وتتبادل النسوة الأربع خاتم الأم ليلة بعد أخرى ليكون المقرئ - من نصيب لباسته!

وحين يستحيل على القارئ - أن يتقبل منطق الأحداث على هذا النحو تتحول القصة لديه بالضرورة إلى نوع من الدعابة وإن كان وراءها معنى اجتماعى لا يخفى من الفاقة والوحدة. لكنها تظل لدى القارئ - دعابة غير



رواية قصيرة جديدة

للدكتورة لطيفة الزيات

الرجل الذي عرف تهمته

(مهداء الى ذكرى أخى محمد عبد السلام الزيات)



الجمعيات الاستهلاكية، وتاجر العملة وصاحب
العمارات المغشوشة، ويهوى فى آخر المسلسل
بالنم، وبقسوة الشرطة الحديدية ترصع
مرفقيه.

ولما تأكد لعبد الله أن الليلة لا تحمل أيا من
هذه الفرائب، ولا تعد حتى بشئ منها، طالب
بقلب محطة التلفزيون لعل وعسى.

واستغرب والبهت تحتج على هذه المطالبة
والولد، قالت مسحوبة اللسان، ولا يعرف حتى
اللحظة إن كانت تمجد أم تهزل، والأرجح على
ضوء تطورات الموقف أنها كانت تهزل، أن اليوم
الخميس من سبتمبر ١٩٨١ والمفروض أن فى
البلد ثورة، ومن ثم يتأتى أن تستمع الى
رئيس الجمهورية وهو يعلن الثورة على شاشة
التلفزيون. وتقلب عبد الله على إنزعاجه وقد
عاد لتوه من الخارج وكل شئ هادئ يجرى على
ما يجرى عليه، أو يقف عندما يقف عنده،
وأدرج الثورة المزعومة فى إطار ثورات الأمن
الغذائى البيضاء والخضراء والصفراء، الادارية
والزراعية والسياسية، التى تحدث عادة فى
غفلة من الناس، وتحول أحوالهم عادة الى

لم يستطع عبد الله أن يركن الى النوم
لحظات كماداته وهو يقف فى طابور الجمعية
الاستهلاكية فى انتظار زجاجة زيت شع من
البيت. كان يفكر على غير عادته وقد وجد فى
بيته فى الليلة السابقة ما يستوجب التفكير
وسرعة التصرف.

فتح التلفزيون كما يفتحه كل ليلة، وبدلا
من المسلسل التلفزيونى العربى طالعته
أناشيد حماسية ترداد مع مرور الوقت
هيسيرية، وتأكد له أن الليلة من ليالى
النكد إياها التى لا ينام فيها الانسان على
مشاكل الناس وقد انحلت بقدرة قادر، أو
معلقا ما بين الأرض والسماء فى انتظار أن
تنحل فى الحلقة القادمة. وتتزوج البهت وقد
سقط عريس الغفلة من السماء، ويتأهل الولد
وقد واتاه الله بمشروع تجارى يبدل عن الوظيفة
الحكومية، مشروع يبدأ من لاشئ وينتهى
بالمليون جنيه، ويستقيم المعرج، وينتصر
الخير، ويشتتى الفقير، ويتقلب شر منقلب
المفسد والمرتشى، وسارق أقوات الناس من

الأسوأ. وأدوج ما أضافه الولد عن الوحدة الوطنية والفتنة الطائفية في إطار ما لا يعنيه ولا يعنى أهل بيته، وأصر على قلب محطة التلفزيون.

ومن جميع القنوات طالعته صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرحم، ويلتزم الصمت المريب ما بين الحين والحين، متعجباً، وقد انسحبت رقبته الى الوراء، وجعلت عيناه الى الأسام تطلق شرارا يهدد شاشة التلفزيون بالانفجار.

ولما استحال قلب محطة التلفزيون، كاد يطالب بقفل التلفزيون والراديو قفلاً شاملاً مانعاً، وهو يلحظ أباه الخرف يقظاً على غير العادة في هذه الساعة من الليل، متسماً على غير العادة أمام شاشة التلفزيون ينتظر قيام الثورة، ولو فعل لأراح واستراح ولكنه لم يفعل. عزت على فهمه الكثير من العبارات والإشارات التي استخدمها رئيس الجمهورية وهو يحدد عدد المتحفظ عليهم، وعدد من ينتوى التحفظ عليهم إن لم تعتبر البقية الباقية وقد قطع الرؤوس وبقيت الأذنان. أراد أن يفهم، وليته ما أراد، علاقة الخطاب بالثورة وعلاقة التحفظ في مكان أمين بالسجن، وعلاقة الديمقراطية بالأنياب وانعدام الرحمة. ولم يشأ أن يفصح عن اهتمامه، كان مازال في وعيه في تلك المرحلة، وتمهل قفل جهاز التلفزيون ليفهم. وليته لم يتمهل... لم يكن أبوه الخرف قد بدأ بعد في تصريف الضمائر ناسياً تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية الى الخلق أجمعين بداية بالأثنا ومروراً بكل الضمائر، ولا كان الولد والبنث قد أبديا علامات الإستخفاف برئيس الجمهورية، ولو فعلاً في هذه المرحلة المبكرة من الخطاب لما تمهل ليفهم، ولحظم جهاز

التلفزيون والراديو أيضاً إن لزم الأمر. ولكن الأمر أفلت من يده تماماً حين بدأ رئيس الجمهورية طرح فوازيه السياسية، مشيراً كل مرة دون تصريح لشخصية هامة من الشخصيات التي ألقاها في السجن وطالها من المستمع التعرف على اسم الشخصية.. ما إن تحدث رئيس الجمهورية عن لويس السادس عشر الذي يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء حتى اختلت نسب الأشياء تماماً والسياسة تصبح فزوره والفزورة سياسة والجلسة تتحول إلى جبهة، وكالمدمن انسجم تماماً، واندمج وولعه بالفوز ينسيه كل المحاذير.

كم بلغ عدد فوازي رئيس الجمهورية؟ ثلاث أم أربع؟ إذا أدرجنا الرجل المرمى في السجن كما الكلب تصبح أربع.. وفي كل مرة تهباً للتعرف على الأسم المطلوب ولم يتعرف، ربما لأن رئيس الجمهورية لا يعيد رواية الفزورة مرتين كالمعتاد، ولا يقول كما تقول المذبةعة «نقول كمان» وربما لأن رئيس الجمهورية كان غاضباً غاضباً يعصف بالمتكلم والمستمع معا ولا يتيح روقان الببال اللازم لطرح الفوازي وحل الفسوازي، وربما، وهذا هو الأرجح، لأن حل فوازي رئيس الجمهورية يتطلب معرفة لا يتمتع هو بها بأحداث السياسة اليومية. وكان أن استعان بالولد والبنث في حل الفوازي، وليته ما استعان.

أي غيبوبة تلك التي استولت عليه في الفترة ما بين طرح الفوازي وحلها فلم يتوقف لينهى أباه الخرف عن تعريف الضمائر ناسياً للخلق أجمعين تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية، ولا توقف ليتسائل، كما يتسائل الآن، من أين واثت الولد والبنث هذه المعلومات السياسية الدقيقة وهو الذي حرم على أهل بيته السياسة

من أربع سنين والرجل يسأل من أنا؟ وإن كان خرفه عجيبا يدخل فيه ويخرج منه بسهولة حتى يخيل للإنسان أنه يصطنع الخرف عندما يريد. يعرف الكل ولا يخطئ أحدا، يسأل من أنا ويكون هو كل واحد يشاء من أحمد عرابي الى عبد الناصر. يقط في النوم ويصحو إنسانا جديدا، يهتم بأدق الأمور ويغفل عن أبسط الحقائق وهو يسأل من أنا، يمنح الولد والبنت الحب ويتلقاه، يهتم بأدق أمورهما الصغيرة ويهتمان. يلعب مع أمهما لعبة القظ والفار، تحبه وتخافه. وينغلق دونه هو الباب ويقط في النوم بمجرد أن يعود الى البيت، ولكن بعد أن يقول له

- ألم أقل لك؟!

ولا يعرف هو المقصود على وجه التحديد، لا يهتم، فقد قال أبوه الكثير طوال العمر وهو يخرج من السجون الى المعتقلات. حلم بالأس بالتفكير الى الأفضل فبماذا يحلم الآن وهو لا يكف يسأل من أنا؟ ضيع العمر ليغير أحوال الناس ويبدلها الى الأفضل فهل يعرف أن كيلو اللحمة بسبعة جنيهات، وأن غموسه من الباذنجان المقلّي يكلف ابنه وقف ساعات في طابور الجمعية في إنتظار زجاجة الزيت؟ وحرك عبد الله رقبته حركة دائرية يمينا ويسارا يسرى الدم في كتفين أرهقهما تدافع الناس في الطابور وقالت زوجته وهي ممدة الى جانبه في السرير.

- أخشى أن يصاب الولد بالجنون.

وأضافت مفسرة

- علاقة الولد بجده غريبة.

وطار النوم من عينيه وهي تشرح وتفيض والشاب الصارم المتجهّم المتمرد في الثانية والعشرين ينقلب حاله ويتحول الى طفل كلما

تحريم المنكر؟. وحين أفاق من غيبوبته كان الأوان قد فات، نعم لم يبق من غيبوبته إلا على المشهد الذي أعقب الخطاب على أنغام الموسيقى الحماسية، وفي بيته وأمام عينيه! وكان من الطبيعي أن تذهب صيحاته هيا ما وهو يحاول عيشا وقف المهزلة التي أعقبت الخطاب، وصغار الأولاد والكبار ينتظمون في طابور يلف ويدور ويقول توت، ولوثة تصريف الضماير ناسبة تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية الى الجميع تنتقل من الجد الى الحفيدة والحفيد تكاد تصل الى الصغار لولا غلبة الموسيقى الحماسية وصيحة توت توت تغطي على كل الضماير.

* * *

وطأت امرأة قدمي عبد العال وهو يقف في طابور الجمعية، وكاد يطالبها بالاعتذار... وأقر بمسئوليته عما حدث. فلو لم ينزل الى الرغبة في حل الفوازي التي طرحها رئيس الجمهورية لما فقد سيطرته كأب ولأستطاع أن يلجم الكل ويحول دون المهزلة التي أعقبت الخطاب. وحمد الله أن صيحة توت توت غطت على ما عداها، فلم يلتقط الجيران سواها. وأغمض عينيه يستبعد المشهد. وتساؤل من أين ومتى وكيف جمع الولد والبنت هذا القدر من المعلومات السياسية، وقد حظر عليهما السياسة، وكيف ومتى اتخذوا دون أن يدري، موقف الرفض لما يجري؟

ولعن أباه الذي تلطم في السجون والمعتقلات في العصر الملكي والجمهوري على السواء ولم يبرأ من السياسة، وعاد واستسمح الله وقد لعن أباه، فالرجل لا يمكن أن يكون مسئولاً عما حدث، وقد أصيب نتيجة لتصلب الشرايين بالخرف المبكر.



الجند ليورث وقد سقطت الفواصل واختلطت عليه الأزمنة؟

وكبس الطابور على الرجل من الخلف، وحال بينه وبين الوقوع ظهر امرأة تتقدمه استدارت تنعى غيبة الأخلاق والزمن الغدار الذى جعلها، وهى السيدة المحترمة، مطعما سهلا للوحوش من الرجال، وأدرك صعوبة المواجهة بعد أن صحت المرأة وعاد الطابور الانتظام.. البنت فى الخامسة والعشرين تبده أملها فى الزواج أو كاد. تعمل فى التدريس ليل نهار من سنوات لتعاون فى مصاريف البيت، والولد فى الرابعة والعشرين مر كالحنظل، توقف عن انتظار خطاب القوى العاملة، بعد إنقضاء ثلاث سنوات على تخرجه من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بدرجة الامتياز.. البنت توجعه وهى تصدمه بأغرب الأقوال يفهمها حيناً ولا يفهمها معظم الأحيان.. حين تحجبت فجأة وهى لم تزل فى السنة الثالثة من دراستها الجامعية قالت ساخرة - هذا عصر الانفتاح يا أبى تعين علينا أن نتحصن ضد الغواية.

واستقرت عينها على أحذيه أخوتها الصغار مقورة بالمقص من الأمام لتفسح المجال لأصابع أقدام لا تكف عن النمو شهرا بعد شهر وقالت

- لآستطيع أن أجازى زميلاتى فى تغيير الثياب والسيارات.

وأضافت ضاحكة تخاطب أمها.

- قد يستجيب الله لدعائك يا أمى ويرزقنى بلبن العصفورة.

وعنت بلبن العصفوره عريسا يملك شقة ومواردا كافية لفتح بيت وحين طالبها أسس الأول أن تدخر جزءا من دخلها لتجهز به نفسها

انفرد بجده فى البيت، يشرثر، يضحك، يلعب. يدمع، ويصرخ فى نفس اللحظة، يتهامس وجده بعبارات لا تسمعها يحلان فوزير لاتفهمها، يلعبان لعبة هوجة عرابى وألعاب أخرى متعددة لا تعرفها، والولد باختصار يصاب بالجنون كلما انفرد بجده. وليلتها طمان هو زوجته

- الولد مأزوم يسرى عن نفسه.

- بهذه الطريقة المجنونة؟

وصعب عليه ليلتها أن يصف لزوجه عالم أبيه السحرى الذى يسقط كل قيد، ويطلق الخيال متحررا من كل سد، واكتفى بالقول.

- لا تقلقى الولد ينطلق على طبيعته مع جده.

وتسا ملت زوجته فيما يشبه الإستنكار

- وإذا كانت هذه طبيعة الولد فلماذا لا ينطلق على طبيعته معك وأنت أبوه؟

وسقطت الشبكة الخاوية التى يحمل فيها عبد الله مشترواته على الأرض، وإقتضته استعادت بها دون أن يخل بنظام الطابور جهدا كبيرا. وتعذر عليه أن يزن انحناءه بحيث لا يصطدم بمن خلفه وأمامه ورفع الشبكة ببطء شديد بطرف قدمه حتى قارت ذراعه الممدود الى أسفل بعد جهد، وأدراك أن أباه لا يمكن أن يكون مصدر المعلومات السياسية التى تسابق الولد والبنت فى استعراضها بالأمس أثناء خطاب رئيس الجمهورية، وتسا مل إن كان هو مصدر موقفهما الرافض لمجريات الأمور وهما يدوران فى فلكه، يدخلان عالمه ويخرجان منه فى يسر يستعصى على بقية الناس؟ واستشعر القلق وهو يتسا مل هل أورث الجند الأحفاد ما عجز أن يورثه للابن؟ وتبدد قلقة وهو يستبعد الاحتمال، فماذا تبقى الآن من

للزواج ولا تصرف كل مدخراتها على أخوتها الصغار، قالت، ولم يفهم
- أحذية اليوم ورق يابى، لم تعد تحتمل المقص.

ثم هامة دون أن توجه الخطاب الى أحد.
- لم يعد لنا سوى احترام الذات، فلنتمسك به ما أمكن.

وليلتها سألت زوجته فى ظلمة الليل إن كانت الينت تحب، أو أحببت فى يوم من الأيام كبقية الينتات، وعنف زوجها حين اعتصمت بمكر النساء وأنكرت. ورد بالإيجاب حين تسألت زوجته فى استنكار إن كان يريد للينت أن تحب وتعشق مطيحا بكل التقاليد والعادات، ودهشته من نفسه لا تقل عن دهشة زوجته التى أجمعتها إجابته للسؤال بنعم. وليلتها سألت زوجته وهو يدرك متألما أنه لا يعرف شيئا على الإطلاق عن أولاده.
- والولد؟

- يشيح بوجهه كلما رأى صبية حلوة.

وتسأل هو مستفسرا

- غاضبا.

ونظرت اليه زوجته مستغربة

- وما يشغبك؟ الكل يولع له أصابعه العشرة كالشمعة، وهو كالطاووس يفرده ريشه ولا يعجبه العجب.

وتسأل بعد لحظة فى استنكار.

- أتريد أن له يحب وهو بلا عمل؟

وتسأل إن لم يكن وزوجته قد أحبا فى زمانهما وأولت ظهرها تقول

-الحب مكلف هذه الأيام والينت مكسورة

الجناح والولد، بماذا يحيا يا حشرة. وأفاق ويد

تلكره فى كتفه وأصوات تصيح

- إدفع يا أخينا.. خلصنا.

ووجد نفسه يقف أمام البائع متهما بتعطيل مصالح الناس وقرر وقد فاز بزجاجة الزيت أخيرا أن من حقه على نفسه أن ينام بعد أن نال فى يومه من المواجهه ما يكفى ويزيد، وأن يؤجل مواجهة الولد والينت الى حين.

ولم يدر لحظتها أن القرار قد خرج من يده فى غيابه، وأن أكثر من مواجهة على أكثر من مستوى فى انتظاره.

(٢)

جاءوا فى طلبه فى الساعة التاسعة من مساء السادس من سبتمبر ١٩٨١ وهو غائب فى طابور الجمعية، وطلبوه بالإسم دون أن يعرفوا له سنا ولا وصفا ولاصورة وكان الجدد نائما فى سريره، والإبنة المدرسة بمدرسة ثانوية حكومية تشرف على مذاكرة أخوتها الصبية والبنات، والإبن ينسخ على الآله الكاتبة مذكرات يبيعها لطلبة كلية السياسة والاقتصاد، والأم تهذب بإقاعة قميص على آلة خياطة قديمة.

وتأكد للإبن والإبنة، وقد تبينا أن الأب هو المطلوب، أن فى الأمر التباسا، والعنوان الوارد بقرار التحفظ ليس بدليل، فعناوين المساكن الشعبية مازالت تستعصى حتى على رجال الهريد، وأسماء سكانها تكاد تتطابق. وقد يكون المتهم المطلوب فى الشقة الأعلى أو الأسفل على السواء، أو فى عمارة الإسكان الشعبية المجاورة أو تلك التى تليها. وعلى هذا الأساس تعامل الإبن والإبنة مع الحدث فى خفة طمأننت الأم وسرت الى بقية الأولاد.

وحين تطورت الأمور ورأت الإبنة إسم أبيها الثلاثى مطوقا بدائرة من الحبر الأحمر فى القرار الجمهورى بالتحفظ، أشاحت بوجهها حتى لا يرى الضابط الدمعة تفر من عينيها،

بالتحفظ الصادر فى خمسة سبتمبر سنة ١٩٨١. وصعق الضابط الشاب وهو يرقب الرجل العجوز يزيع كما يزيع الذباب، خمسة من عتاة الجنود، ويقفز بجلبابه الأبيض كما المنطاد يستعيد المدفع الرشاش كما لو كان مدفع حلاوة ويستقر وسط الحجره مطالبا، وفقا لقواعد اللعبة، بأمر النياحة العمومية بالقبض عليه والاقلا.

وكان الضابط الشاب قد تأهب لكل احتمالات الموقف وهو يخرج فى مهمة هى الأولى من نوعها بالنسبة اليه، ولكنه لم يتأهب بحال لرجل يزيع المدفع الرشاش كما لو كان لعبة أطفال، ويواصل القفزة كما المنطاد. واستحضر الضابط فى ذهنه التلميحات الصادرة بشأن تنفيذ القرار الجمهورى بالتحفظ عسى أن يكون قد نسى شيئا يتصل بموضوع إذن النياحة هذا، عشا، ومن باب الاحتياط استحضر ما يماثلها من معلومات فى مناهج كلية الشرطة التى تخرج منها لتوه، واكتشف لدهشته أن إذن النياحة ضرورى فى عملية إلقاء القبض على أى متهم، ولعن من أوقعه فى هذه الورطة التى لا يعرف لها مخرجا وفتح الله عليه وتذكر فجأة التعليمات التى غابت عنه

- هذا قرار جمهورى سيادى لا يحتاج لإذن من النياحة.

وماكاد ينتهد منتصرا لأنه أصاب كبده الحقيقة، حتى وجد الرجل العجوز يصيح وهو يقفز من جديد كما المنطاد.

- أرفعوا أيديكم عن سعد زغلول.
وأفاق الضابط على صوت شاب يماثل فى العمر يشير الى الرجل العجوز ويقول
- هذا هو جدى.

وقررت أن مامن أحد فى هذه البلد بسالم، وأن من الضروري التعايش مع هذه الحقيقة والإبقاء ما أمكن على احترام الذات. وتوقف الابن عند اسم أبيه مطوقا بالحير الأحمر، وقرر أول ماقرر أن التمس حليف أسرته من قديم الزمان، ثم لم يعد بتقادر على أن يقرر شيئا وهو يتمثل نفسه فى أبيه الذى يفر من السياسة كالجرب وفى جده الذى يتنفس السياسة كما الهواء. وأراد أن يكذب قائمة التحفظ وأراد أن يصدقها، أن يرمى على الأرض منتحبا، أن يهرب أن يقف على مائدة الطعام فى الصاله ويعترف علنا بأنه طائر بلا جناحين. وتبنى أن يهرب من واقع يسد المنافذ حتى الاختناق، وطالبته نظرة أخته بالتجاوز وتبين مدى عجزه، وتأتى ليحتفظ بتوازنه أن يصدق ولو لحظيا أن أباه قادر على ما لم يقدر هو عليه... ورأى جده يناضل رجال الشرطة حتى حافة الموت وصدق.

فتح أحد الصغار الباب لرجال الشرطة، ولم يشعر أهل البيت بوجودهم حتى زحم الشقة جنود من الأمن المركزى والشرطة والرديف والمخبرين فى كثرة الجراد، ولم يتبين أهل البيت لهذه القوة قائدا حتى واتاهم صوت الجد منبها الى الخطر

- تجريدة.

صاح الجد ومدفع رشاش موجها اليه وخمس جنود يطوقونه فى السرير، وظابط شاب يرقبهم مرتبكا وهو لا يعرف بعد، قواعد اللعبة التى يلعبها الجدو الحفيد. انتظر الجد فى السرير، كما ينبغي له أن ينتظر، مستسلما للتطويق، كما ينبغي له أن يفعل حتى ينتهى الطفل فى ملابس الضابط من قراءة أمر النياحة بإلقاء القبض عليه.

- أنت مطلوب بمقتضى القرار الجمهورى

الصواب

- مصطفى النحاس يخاطب أحمد ماهر رئيس حكومة الأقلية فى البرلمان.

وتأكد للضابط أن العجوز ليس بالمطلوب، وتأمل لحظة الشاب الذى يعرف من أحداث التاريخ مالا ينفى أن يعرف، ومال الى الاعتقاد أنه هو المطلوب

- ولماذا لا تكون أنت المطلوب؟

- لأنى الإبن لا الأب،

وانقض عليه الضابط قائلا

- وما أدرانى أنك لست الأب؟

وما كاد الضابط يقولها حتى أطبق الجنود على الشاب مطوقين الرجل الوحيد المتبقى على أساس أنه المطلوب. وخشى الضابط أن يتمحض المتهم الجديد عن جمال عبد الناصر يطالب بحضور أنور السادات شخصيا كشرط للاستسلام، ولكن الرجل الوحيد المتبقى لم يتمحض شخصية أحد، ولاحاول حتى مقاومة «رجال الأمن»، وأبرز بطاقة الشخصية وبطاقة جده، ومضاهاة البطاقتين بالأسم الوارد بأمر إلقاء القبض إتضح الخطأ وأمر الضابط فأطلق الجنود سراح الإبن وإحتج فيما يشبه الاعتذار بتطابق أسماء الثلاثة، الجد والأب والإبن.

وتأكد للضابط أن المتهم المطلوب قد هرب، ولكى يكتسب وقتا يتدبر فيه خطوته التالية أصدر أمرا الى رجاله بتفتيش البيت، وأسعفته المهلة فتواردت على ذهنه العبارات التى يتعين قولها فى هذا المجال، أعلن أنه سيجد المتهم حيا أو ميتا وأقسم على ذلك بأغلظ الإيمان، وتساءل بينه وبين نفسه وشابة محجبة تتقدم منه: كيف يتأتى له أن يجد متهمها لا يعرف له

أحدا فى الإدارة وصفا ولاسما؟!

- عن أى متهم تبحثون؟

ويتقدم منه، يشق صفوف الجنود التى حرم شقها، والمدفع الرشاش ينحسر عن الرجل العجوز ينمى عهد الظلم والطغيان، ويطالب بحضور وزير الحقانبة شخصيا كشرط للاستسلام والشاب يواجهه الآن وهو يكرر

- هذا هو جدى

وأجاب الضابط فى حدة

- جذك مطلوب.

وتأكد له أن الرجل العجوز يدعى الجنون، وأنه مسئول عن الفتنة الطائفية، والإخلال بالوحدة الوطنية، وكل الهلاوى التى حلت به شخصيا وبالبلد فيها هو الرجل يعلن العصيان ويضع شروطا للاستسلام مطالبا بحضور وزير الحقانبة شخصيا، وهام جنوده يتراجعون خوفا من التهديد، ينكسون أسلحتهم ويسمحون لكل من هب ودب بدخول الحجرة. واليوم ولاشك يوم الخيانات، فهاهو الشاب يشككه فى منطقته ويقول.

- وفقا للاسم الذى ذكرته أبى هو المطلوب لاجدى.

ولعن الضابط فى سره من أوكلوا له مهمة حاول الاعتذار عنها، فلم يجد من يعتذر له، وقد تفرق فى مهام مماثلة كافة روساته وزملائه من مختلف الفصائل فى المدن والقرى والنجوع والداكر.

- إطفئ النور ماشئت ياماها، فإن نور الحق ظاهر، لقدتأمرت أنت وأخوك والسرايا على قتلى..

قال الرجل العجوز وهو يتنغم وكأما يقف خطيبا على منبر، ووجد الضابط نفسه يسأل مبهوتا

- ومن هو الآن؟

وأجاب الشاب فى جدية أفقدت الضابط

الشهود، ويعود به الى مديرية الأمن عوضاً عن أبيه، وتراجع الضابط عما انتوى في اللحظة الأخيرة وهو يسمع رئيسه يقول مستكراً.

- الا تعرف حتى اسم المتهم المطلوب؟
وأدرك أن الموت أهون من العسوة الى مديرية الأمن دون اسم المتهم المطلوب. وخطر بباله أن القرار الجمهوري الذي يضم أسماء كافة المتهمين، وفي حقيقته صورة منه، ينطوى على الخلاص من مأزقه. ولن يكون من الصعب إيجاد اسم المتهم الثلاثي في قائمة التحفظ وهو مشتق من الاسم الذي يحمله الجد والإبن معا وتأتى على الضابط وقد وجد خلاصة في القرار الجمهوري، أن يتخذ الاجراءات الأمنية الواجبة قبل أن يفتح الحقيبة. وأمر فأوثقوا الجد في سريره مكعماً، وحبسوا الأم وصغار الأولاد صبية وبنات في حجرة مجاورة مع توصية بضرب من يصدر صوتاً، استحسنانا كان أم استهجاناً. وأشار فنقلوا البقية الباقية ممن لم يحبسوا أو يكتموا الى الصالة تحت حراسة مشددة.

وفتح الضابط الحقيبة السمسونية، وانكب على الامر الجمهوري. وتبين لدهشته أن القائمة تحتوى على أكثر من ألف وخمسمائة اسم، وكاد يصرخ: ياخير أسود وهو يتعرف على أكثر من اسم معروف، وأكثر من شاغل لتنصب مرموق من الأقباط والمسلمين، من اليمين والوسط واليسار حتى ممن حسبهم أمواتاً واستوعبته مصيبتة الشخصية فلم يصرخ. وقدر أن إيجاد اسم المتهم المطلوب سيتمغرق وقتاً طويلاً، وقائمة التحفظ تفتقر الى أى نوع من التسهيل والتصنيف بحيث يستحيل القطع بهذا الذي يجمع العديد من

قالت الشابة المحجبة فى سخرية وهى تواجه الضابط الآن، ولوح بأمر التحفظ وهو يقاوم الرغبة فى صفعها، وعادت السؤال فى لجاجة، كأنه لم يلوح بالأمر فى وجهها، واكتشف انه نسى الاسم فطلع الى أمر التحفظ يفحصها -المدعو....

ولم يكمل... خطف الجسد الورقة من يده منتفضاً كما الصقر، وكورها وألقاها فى فمه لحظة خطفها وعول الضابط على قوة الجنود تطرح العجز أرضاً، تنتزع الورقة من فمه قسراً، وضاع الجسد يتطلع المستند الرسمى رغم كل محاولات الجنود الذين طرحوه أرضاً. وصفق الأطفال من كل الأعمار، وكادت الأم تزغرده لولم يتنبهها الإبن أن الموقف لا يحتمل بحال زغرودة فبكت بلاصوت، وازدادت الإبنه لجاجة وهى تتحدى الضابط الآن

- من أى متهم تبحثين؟
وانحنى الإبن على جسده يهدده ويمسح على جراحه، وانبعث العجز المطروح أرضاً من الموت الى الحياة يصيح
- لماذا تستعبدون الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً؟

وفسر الأبن قول الجد دون أن يطلب أحد منه تفسيراً

- أحمد عرابى مخاطباً الخديوى توفيق الذى باع البلد للإنجليز.

وتأكد للضابط أن الإبن يهين رئيس الجمهورية شخصياً بتهمة بيع البلد، ولم تخذعه بحال التورية التى تستهدف تغطية الاهانة، فما الخديوى توفيق هو الخديوى توفيق، وما الانجليز هم بالانجليز، وانتوى أن يوجه للإبن تهمة إهانة رئيس الجمهورية المؤمن، محمد أنور السادات، وأن يحرره له محضراً مدعماً بشهادة

وتتهد الضابط أرتياحا وهو ينقل إسم الأب الثلاثى فى ورقة ويعيد قرار رئيس الجمهورية الى الحقبة المسمونيت. وخطر فى باله أن من الضرورى أن يعود من مهمته الأولى بأكثر مما جاء ، فطلب صورة للدعوة ولما كان المطلوب مطلباً عسيراً على عائلة لاحتفل بالمناسبات ولاتلتقط صوراً للذكريات فى أعياد الميلاد والرحلات والحفلات استولى الضابط أسفاً على صورة الزفاف التى تطل على الحاضرين من إطار مذهب، ولما احتجبت الأم بأنها غير مطلوبة، وناحت على تلطمها فى أقسام البوليس وفضيحتها بين من يسوى ولايسوى، اضطر الضابط أسفاً الى بتر الصورة الى قسمين بالعدل والقسطا، ومنح الزوجة القسم الخاص بها بالاضافة الى الإطار المذهب والزجاج.

وقال الضابط قبل أن ينصرف ماتقضى التعليمات بقوله قبل الإنصراف فى حالة عدم وجود المتهم المطلوب. وجه الى الأسرة تهمة التستر على متهم خطير هارب من يد العدالة وخير الاسرة بين تسليم الجانى أو استصدار أمر بالقاء القبض عليها، صغيرها قبل كبيرها، بالتهمة المذكورة أعلاه. وأمهل الأسرة ثلاث ساعات لتسليم المتهم.

وفوجئ الضابط بالجيران وجيران الجيران يزحمون السلم وهو ينزل براحاله، وبالجند وقد انحل وثاقة يقف على عتبة السلم يصيح:

- أخرجو من بلادنا أيها المستعمرون عليكم اللعنة.

(٣)

لحظة عاد من طابور الجمعية وجد دارة على حال غير الحال. وأباه منتصباً فى وسط الصالة كالتمثال مشخناً بالجراح مغطى بأوراق

الناس، واستند الى طرف المائدة حتى لا يقع وهو يكتشف أن اسم عبيد الله يرد بين اسم عبد الله واسم عبد الله واستعاض الله فى شقاء أمه على تعليمه الذى ذهب هدرا واستجمع أنفاسه وهو يجد اسم عبد الله المطلوب مطوقاً بدائرة من الخبر الأحمر فى الصفحة السادسة من القرار الجمهورى، وتوجه بالحمد الى غرفة العمليات التى لاتغفل شيئاً، واستعاد الثقة فى الجهار الذى ينتمى اليه وفى نفسه وهو يصيح منتصراً

- غرفة العمليات لاتخطئ

وجاء دوره ليسخر، وتقدم الى الصالة حيث يجلس الإبن والإبنة، ولوح بقرار التحفظ فى إنتصار. وسأل الإبن عبر الجدار البشرى من الحراس الذى يفصل فيما بينهما - ليس هذا اسم أبيك؟

وقال الإبن

- لا أب لى

ونظرته معلقة بغرفة جده الحكم، وأضاف وريته أخته تستعيده الى الواقع - نحن جيل بلا آباء.

ولم يعد بالضابط طاقة على احتمال المزيد من الهزل وإدعاء الجنون. وأمر فأفسح الجدار البشرى من الحراس الطريق، ودس الأمر الجمهورى تحت أنف الإبنة ثم الأب والأم مطوقاً بدائرة حمراء، وأشاحت الإبنة بوجهها بعيداً وهى تتمتم

- مامن أحد يسالم فى هذه البلد.

وفرت دمعته من عينيها ولم يقل الإبن شيئاً، إرتجف من رأسه الى قدميه. وتقلص وجهه بما يشبه الضحك وبما يشبه الهكاء، وإن لم يكن ضحكاً ولا هكاً ومضى كالطاووس الى حجرة جده الحكم.

من صدور أسر بإلقاء القبض عليه، ولم يعد يعنى مايجرى من حوله وعيا كاملا وقد واتاه الادراك.. انصرف اهتمامه الى بقع زيت تلوث سروال والى يده مبتورة على طرحة زفاف.

ورأى فيما يرى النائم ابنته تختفى وتعود بحقيبة صغيرة متنفخة يتدلى منها غطاء صوفى ابيض مرقم ببقع بنية كما جلد النمر، ورصد بارتياح الوجود فى بيته لمثل هذا الفطاء الفخم ولا بد وأنه يحلم وزوجته تستمطر اللعنات على ظالم، وأبوه يعدد تهما لا أول لها ولا آخر، يطالبه بالإقرار بتهمة لم يتم تحديد موقفه القانوني. وهو منشغل بتأمل يده المبتورة ويقع الزيت تلوث سرواله، وكأن شيئا فى الوجود لا يعنيه سواهما.

وظل أبوه يكرر كما اللازم

- سموا الآبار واهلكوا الزرع.

وتأكد له أنه يحلم حين فتح فمه لينبه أباه الى خطورة سب الحكومة وبقي فمه مفتوحا دون أن يسمعه حلقه بالصرخة والآبار قد نسجت فعلا والزرع قد هلك وأبوه يقسم الآن أن أحدا من أهل بيته لا يسرق قوت الشعب ولا يمتص دماء الناس، وفراغ اليمين يكذب الاتهام ويقع الزيت. وكما فى الحلم كأد أبوه ينقض عليه مرتين ولم ينقض، قذفه كل مرة بسؤال وتراجع حتى قبل أن يكتمل السؤال وعيناه تطوفان بالمكان تبعثان عن حفيده الذى اختفى الآن تماما من المشهد.. متى وأين أخفى؟

- هل تعاملت مع الأعداء؟

قال أبوه وهو يقذفه بالسؤال الأول، ولم ينقض عليه كما أذن المشهد بالانقضاء، تراجع بمثل ما انقض، وتكوم كما كومة من القش وعيناه تبعثان عن حفيده، تستقران

البلاستيك البيضاء، وزوجته تلوح بورقة كما العلم وتردد كلمات لاتين كهتافات صبية المدارس يستقبلون رئيس الجمهورية وكبار الزوار من الأجانب، وابنه محموا تتنازع وجهه الابتسامات والدموع وقد فقد السيطرة على عضلات وجهه، وينته شفتها فى لون طرحتها البيضاء، تقبل عليه تقول شيئا يضع فى ضجة يحدتها الصغار من الأولاد والبنات يدورون حوله يتصايحون كصبية زمان وهم يحرقون أقفاص الجريد فجر يوم شم النسيم.

وأقلعت زجاجة الزيت من يده وهو يفهم أخيرا ما تحكيه البنت، واصطدمت بحذانه أولا ثم ببلات الصالة محدثة صوتا معدنيا حادا وهى تنفجر.. ولا أحد على الإطلاق يهتم بالزيت المسكوب... ولا أحد يجمع حتى هشيم الزجاج، ولما كاد عقله يشت وهو عاجز عن استيعاب ما حدث وتصديق ما يقال، صرخ صرخة لجمت الزوجة نسلته علمها المبتور، وألقت بالعيال فى الأركان مكومين، وأبقت أباه مصلوبا وسط الصالة وسبابته معلقة فى الهواء.

- فكرت واستبعدت إمكانية الهرب، وإن كانت إمكانية مبررة حتى الآن. واستبعد هو كلام البنت كهراء غير مفهوم وجلس محتما بمقعده يحدق فى إستغراب فى البقية الباقية من صورة زفافه وأبوه لا يكف يردد بصوت جهورى منتصر

- عائدون... الى السجن عائدون

وابنه يؤكد لأخته فى اعتداد أن الهرب لايلىق من كان مثل أبيه.

واذ يلمح هو يده مبتورة على طرحة الزفاف يدرك أنه فى علم لاحلم، وألا مسجال هناك للتشكيك فى صحة ما قالته البنت وأكده الولد



- وزراء ، أساتذة جامعات ، مطارنه ،
وعاظ ، قساوسة ، أئمة مساجد ، عمال فلاحين
طلبة .

وهولا يستشعر شيئا ولا يفهم شيئا ، والولد
كما فى الحلم لا يكف يردد

- علماء جيولوجيا ، اقتصاد ، آداب ،
شريعة ، دين ، سياسة ، طب ، هندسة ،
صحافة... وما أن واثاه الشعور والإدراك حتى
حاول أن يسحب ساقيه من بين يدي الولد ومن
الإثاء وبدأت يمينه وبين الولد معركة صامتة ،
وهو يحاول أن ينهى المشهد ويذا الولد
تشبثان بساقيه ونهرته تتسارع وكلماته
لاتكاد تبين وهو يعدد صفات المتحفظ عليهم
- مسلمون ، واقباط علمانيون ، حزيون
مستقلون ، يسار ، يمين ، وسط مؤيدون ،
معارضون منشقون متاهضون .

وفجأة وجد نفسه يقلب الإثاء فى وجه الولد
ويصبح من أعماقه
- مظلوم بالعلم .

ورأى الولد ينتفض واقفا مبلا بالما
يترنح لحظه كالمطمون وسط الصالمة وينسحب
الى غرفة جده مغلقا الباب دونه فى طرفة
مدوية وارتجف والبنث تربت على كتفه هامة
- نحن شهداء هذا العصر يا أبى فلتكن
الشهادة اختيارا .

ولم تعد به طاقة على احتمال هذا الهوس ،
ونحى يد البنث فى عنف عن كتفه ، وأمر
فمحت زوجته الماء المسكوب بمنزجا بالزيت فى
الصالة .



وجد الضابط عبد الله فى انتظاره على
الباب لحظة عاد بعد غيبة ثلاث ساعات ، ولم
ير أيا من سكان البيت سوى الإبنة المجهجة تلى

يائستين وهو يسأل بصوت متحير
- من هم أعداء الدولة الآن؟

ويستعيد أبوه قوته الهرقلية وهو يقلت
من يدى البنث تحاول تهدئته ، وينقض عليه من
جديد ولا ينقض يقول وسبابته مشرعة بالإتهام
- هل أهنت دولة صديقة؟

ولا يتكلم هذه المرة ككومة من الفش ،
يظهر الولد فجأة على باب المطبخ ، يرتجف وهو
يحمل كمال يحمل من قبل إناءا كبيرا من
البلاستيك مليشا بسائل يخشى عليه أن
ينسكب ، يرفض كما لم يرفض طول عمره عرض
أمه وأخته بالمساعدة فى حمل الإثاء ، وجده
يعاجله بالسؤال من هم أصدقاء الدولة الآن؟

والولد يشير الى جده بالصبر ويسير تجاهه
، يترك الإثاء الملى بالماء الدافئ ورغو الصابون
تحت قدميه ويعود يحمل جده مابين يديه الى
مقعده ، يذثره بغطائه الصوفى ويهمس فى إذنه
شى مايجعله يصبح منتصرا
- ألم أقل لك؟

ويركن الى النوم ملتحفا بغطائه الصوفى
وكما فى الحلم رأى الولد يترك جده خلفه
ويتجه نحوه ، يركع تحت قدميه ، يخلع عنه
حذاء وجوريه ، يلف سرواله الى أعلى ساقيه
حتى لا يبتل ، ويرخى قدميه فى الماء الدافئ .
وكما فى الحلم لم يشعر بيدي الولد وهي تمسح
على ساقيه ، ولم يفهم كلمات الولد تنهمر
كالسيل ، تبدأ هادئة وتتصاعد محمومة فى
صوت فرح باك ، منتصر مهزوم ، ولم يتأكد أنه
فى علم لالحلم الا حين واثى الشعور ساقية
والادراك عقله

مسح الولد على ساقيه المرة بعد المرة
يفسلسلها بالماء الدافئ والصابون وهو يردد
محموما .

انتظر عبد الله قرار الإفراج لحظة دخل السجن، ونسج مشهد الافراج في مخيلته في الليلة الاولى بعد أن شيع من الطعام الذي حملته إياه إبنته قسرا، وبعد أن إلتحف بغطاء العروس المرقم كجلد النمر من رأسه الى أخمص قدميه حتى لا تزعجه الصراخير تزحف من حوله.

مشهد الإفراج يبقيه في السجن حيا، مشهد الإفراج يحييه ويقتله ألف مرة، واللحظات تكبله لحظة بعد لحظة والأيام، وسلسلة المفاتيح ترن في القفل المرة بعد المرة تجبس انفاسه كل مرة، والباب الحديدي ينفرج ولا ينفرج عن المنادى بالإفراج ينادى باسمه، ومن هوة العدم ينتظر من جديد المنادى بالإفراج ينادى باسمه، ربما في اللحظة المقبلة، ربما غدا وهو على يقين أن الأمر مزحة ثقيلة لن يلبث أن يبدها طلع النهار، وملاسات عملية إلقاء القبض عليه تؤكد له هذا اليقين. أصيب الكل في اعتقاده، ليلة القبض عليه، بمس من الجنون تجسد في سبابة اتهام تبين وأخرى لاتبين، وامتد الجنون من البيت الى أقسام الشرطة والكفور والداكر والنجوع والصحافة والاذاعة وعنابر السجون...

وتوقف الرجل عن تعداد الأماكن والأجهزة وهو يجلس على حشيشته المطاط في عنبر السجن خشية أن يصاب بمس الجنون الذي أصاب عائلته، وسوى ما بين أبيه المفروض أنه خرف وإبنته المفروض أنه عاقل، وامتد فيما يبدو الى بقية سكان العنبر التسعة من السياسيين، وجودهم في حد ذاته في السجن غريب، يتوقعهم الانسان شباها، وهم فيما عدا شاب يكبر إبنته بسنوات قليلة كهول منهم من

على أبيها إملاء حقيبة يد تحتوي الملابس الضرورية للمعيشة في السجن وبعض المأكولات، وطمانت البنت أبأها قائلة - لا تشغل بالك... ستكون بخير.

وفتح الرجل فمه ولم يقل شيئا، وريت ريت خفيفة على شعر البنت ونزل في هدوء، وأخاف الهدوء المتوتر الذي ساد الشقة والعمارة الضابط بأكثرهما أخافه الشغب الذي شهده الحى مكتملا قبل ساعات والرجل العجوز يصرخ - أخرجوا من بلادنا أيها المستعمرون... عليكم البلعة.

وأخذت الضابط الشفقة بالرجل النحيل المرقق يجلس محشورا بينه وبين السائق في مقدمة عربة البوليس، وهم أن يقول له شيئا مشجعا، وبدلا من أن يفعل، ارتجف خوفا. أن يكون قد أخطأ من جديد المتهم المطلوب والرجل يقول

- هناك خطأ ما

وضع أمام الرجل أمر التحفظ وقال

- اليس هذا اسمك وعنوانك؟

وأكد الرجل أن الاسم وأسمه والعنوان عنوانه، غير أنه ليس بالمتهم المطلوب. وارتضى جسد الضابط المشدود وفقد الاهتمام تماما والرجل يضيف

- المسألة مجرد تشابه في الاسماء... انا رجل أجري على رزق عيالي، ولا علاقة لي إطلاقا بالسياسة.

وكاد الملازم يغفو حين أيقظه صوت الرجل يقول

- هل تتكرم بمساعدتي بشرح الخطأ للممثلين؟

وأشار الضابط بسبابته الى أعلى مرجعا الخطأ الى مسئول مجهول وغفا.

الإفراج من عدم، يبدل فيه ويجدد، يصل به إلى لحظة الانتصار المرة على بوابه السجن وضابط المباحث وقد ظهر الحق وزهق الباطل يعتذر عن خطأ الحكومة، وسبابة الاتهام تنحسر عنه، وهو منتصر على ضابط المباحث، وعلى غرفة العمليات، وعلى هذا الأعلى والأوحد الذى ينسب إليه قرار السجن وقرار الإفراج، وفى حالة شديدة التفرد، قرار الخطأ والوقوع فى الخطأ، يقول فى أريحية تجعل الدموع تظفر فى عيني ضابط المباحث.

- عفوا يا أخى، العبرة بالخواتيم.

المهم أن يعود كل شئ إلى مساكن وأن تنحسر عنه سبابة الاتهام تبين ولاتبين، فلم تعد به قدرة على مزيد من الإحتمال، من لحظة عاد إلى البيت من الجمعية الاستهلاكية وسبابة الاتهام لاتريم..

فى مديرية أمن القاهرة أطلق الضابط كبير الرتبة سبائته أفقيا مدينا له، وقرر أن غرفة العمليات لاتخطئ. وفى الطريق إلى سجن طره تنهد ضابط الشرطة وهو يجلس إلى جانبه فى المقعد الأمامى لعربة مكشوفة، وطلب اللطف من الله، وإثنا عشر جنديا مدججون بالدروع والأسلحة يقومون على حراستهما، وصل مأمور السجن، فيما يبدو، كثرة الاستدعاء من منزله فى أعلى السجن لإستقبال المزيد من المقبوض عليهم، جعلته يستكمل إرتداء زيه الرسمى، استقبله بمنامته فى الساعة الثالثة صباحا وهو يخفى قدمية العاريتين خلف المكتب، مكتفيا بالكاب على رأسه والقائش حرك وسطه. وقال المأمور ليلتها أنه عبد المأمور وأشار بسبائته رأسيا إلى مسئول أعلى وأوحد، وشاء السجنان الذى قاده إلى العنبر الأيتورط فأراح سبائته وقال

هو فى سن إبيه،» قال أبوه عائدون إلى السجن عائدون»، وهام قد عادوا. ولكن أين موقع الشباب من كل هذا وهل إنقلبت الآية ولتزم الشباب الحذر وجن الشيوخ؟ وأى زمن هذا الذى يجبر الشيوخ على المجازفة والمجازفة بالكثير؟ موقع هذا الرجل النحيل أخضر العينين خمري اللون فى مقعد وثير وفى يده كتاب يوشك أن يقلب صفحته التالية. وموقع هذا الشيخ الجليل وردى البشرة فى البيت يلعب أحفاده، وخلف المكتب الأنيق يتأقأ أن يجلس هذا الرجل المهتم الذى يتحدث بأناقته القذارة والحشرات وطعام لا يصلح لادميين، وفى المحكمة لافى السجن ينبغى أن يكون هذا المحامى شامخ القوام داكن السمرة أبيض الشعر. وجودهم فى السجن غريب، وإن لم يعد هناك شئ غريبا فى هذا الزمن العجيب، والأغرب منه تقلبهم لهذا الوجود، وكأنه من طبائع الأمور، تؤرقه ضحكاتهم وهم يتأهبون لإقامة طويلة فى السجن أسفر عنها تحليل للموقف السياسى لا يأخذ فى الإعتبار حالة شديدة التفرد والخصوصية. يخلق أذنيه دونهم عامدا، وإن إستغلقت عليه معظم الوقت مصطلحاتهم. تصله كلماتهم أحيانا تحول بين مشهد الإفراج والإكتمال.

وفى إنتظار الإفراج جلس الرجل فى ركن قصى من العنبر اختاره بدقة تؤكد للمستولين اختلاقه عن بقية المساجين من السياسيين، وخصوصية وضعه شديد التفرد، فالحكومة قد ارتكبت فى حقه خطأ تشفع لها فيه نوبة الجنون التى إجتاحت البلد، وهى لن تلبث أن تكتشف خطأها وتصححه ويعود كل شئ إلى مكان.

وليلة بعد ليلة يللم عبد الله مشهد

- ياعم إحنا ناس غلابة بنجى على رزق العيال

يتجه اهتمام ضابط المباحث المختص بالعنبر الى السياسيين من السجناء ، دونه يتلاعب بهم ويتلاعبون به ، كل على طريقته ، هذا الرجل الأسمر النحيل أخضر العينين ، فى منتصف الستينات من عمره التحف بالصمت المختنق باللعنات ، ما أن تقع عيناه على ضابط المباحث حتى يرفع ساقا على ساق حتى وهو يمد على جشيته ، إن تكلم وهو لا يتكلم مع ضابط المباحث ، وقل ما يتكلم مع الآخرين خرجت كلماته مذبوحة وأنبرة الأوكسجين الطويلة تلقى بظلمها الكتيب على وجهه الوسيم ، أنبرة الأكسجين لانفارقته بعد أن أصيب بذهبة قلبية فى السجن ، ولا ترفعه الجريح . الرجل المهندس فى أواخر الخمسينات يدخل فى سجال سياسى مع ضابط المباحث ، يرقبه الشيخ الوردى البشرة فى السبعين فى هدوء وطبقة من الدموع لا تزيد عينيه إلتماعا ، ما يبرع الرجل المهندس فى السجال ، كلماته طلاقات رصاص ملفوفة فى طبقة من السكر كما اللوز فى ملابس الإفراج . تعلق الضحكات والمهند يساجل ، خشة متحدية جارحه ومجروحة ، وكل يودع ضحكة معاناة عمره ، يتدخل الشاب يكبر ابتنه بسنوات كما الطاووس ، فاتح الشعر ابيض البشرة مشقوق القوام ، يحول النقاش وجهه أكثر عملية ، ينتزع والآخرى كل يوم حقا جديدا من الحقوق التى تكفل أوضاعا أكثر آدمية ، مهدين بالاضراب عن الطعام ، أو بتسريب الأخبار الى وكالات الأنباء ، ليعرف من لا يعرف طبيعة السجون فى عهد السادات والمحامى أبيض الشعر فى الخمسينات من عمره نافذ الصبر يهصق على

الأرض فى وجه السجن والسجان ويرقب عبد الله وهو مهوور رغم أنفه بما يرى ، لم يعد يدرى هل يرضيه إنصراف اهتمام ضابط المباحث عنه أم يقضيه .

تلمس هو لضابط المباحث الأعذار ووجد فى انصراف الاهتمام عنه الدليل على برائته فالضابط يحاول الإيقاع بالآخرين دونه . ولكن الأعذار وهت يوما بعد يوم وصلته بالعالم الخارجى تنقطع فلا يعود يعرف إن كان أهله قد ماتو ، أم هو الذى مات ، ودوار الجوع يلزمه يسقط الفاصل بين الواقع والحلم ويسلمه فى رفق الى مشهد الإفراج ، وضابط المباحث يسقط من عليائه معتذرا عن خطأ الحكومة وخطأه وهو يتعالى على ضابط المباحث والحكومة والصفاير ، ويتظاهر بالعفو والغفران

وفى هداة الليل وفى سكونة الفجر يصوغ عبد الله مشهد الإفراج ، ويعاود صياغته وهو يقبع فى ركنه الذى كان نائباً ولم يعد على مر الأيام ينفث باب العنبر على مصراعيه ، وينادى المنادى بالإفراج باسمه . ويترك هو خلفه كل شئ ، يخرج كما دخل ، كما لو كان لم يدخل ، وعند باب السجن يصافحه ضابط المباحث مودعا فى حرج واضح لا يخفى على أحد .

- إرتكنا فى حقل خطأ فظيما بأخى ، نعم الله تشابه الأسماء ، فلتخفف لنا هذه الهفوة .

ويتأتى عليه فى لحظة الوداع هذه أن يمارس قدرا من السيطرة على الذات ، حتى لا ينفجر لاعتنا تستفيل ضابط المباحث والحكومة والمسئول الأوحده والأعلى والدنيا بأكملها ، ولن تكون السيطرة على الذات بالأمم الصعب على من تقرر العمر فى ضبط اللسان ،

ولن يكتفى هو بإخفاء حقيقة مشاعره، بل سيذهب الى أبعد من ذلك، سيتسمم إبتسامة تسامع عريضة، ويقول بأرعية تجعل الدموع تظفر فى عيني ضابط المباحث

- عفوا يا أخى، جل من لا يخطئ، العبرة بالخواتيم وربما تفوق على نفسه وأضاف - كلنا أخوة، ولاداعى للأسف.

وتأتى على عبد الله وهو يعاود صياغة مشهد الوداع كلما إنهدم أن يصم أذنيه عن الكلمات تصله من الجانب الآخر من العنبر، وأن يستبعد من خياله ما حدث فى بيته ليلة إلقاء القبض عليه، وهو يدرك أن كليهما يشكلان خطرا يحول بين مشهد الإفراج والاكتمال.

(٥)

طرحت مشاكل الجوع نفسها، توحده عبد الله غصبا وبقية المسجونين، وكان دوار الجوع يلزمه الآن ومعدته ترفض طعاما لا يصلح لأدميين وسكان العنبر من السياسيين ينتزعون الحق فى شراء ما يحتاجون اليه من كائنين السجن بنقودهم المودعة فى الأمانات، ومامن نقود له فى الأمانات، ولم يخطر فى باله وهم يخططون لحياة جماعية، ويوزعون ما اشتروا الى حصص متساوية أنهم يدرجونه فى هذه الحياة الجماعية، ولكنهم دون أن يدري أدرجوه .

ولم يتقبل هو هذا الإدراج بسهولة، عنى الإدراج الشعور بالخرج من قبول هبة من أغراب، وعنى، وهذا هو الأهم التخطيط للحياة فى السجن والتسليم بالتالى بأن الإفراج لن يأتى غدا.

طال الحوار بينه وبين الشاب يكبر إبتته بسنوات وتعتقد ترى هل استمع اليه الآخرون، كان الحوار يدور هامسا بينه وبين الشاب طوال

الوقت إلا بالطبع لحظة إنتفض هو غاضبا وتحدث عن الحق والعدل وحقوق المواطنة، ترى ماذا كان رد فعلهم لكلام عرف هو ذاته مقدما أنه هراء؟ تجاوز الشاب هذا الهراء، وبدا مهموما ومهتما بالأجيوت جوعا، ولكن ماذا عن البقية؟ هل أسدل الرجل التحيل حفيته على عينيه الحضراوين يستبعده من المشهد متألما، وأشاح الرجل المهتم بوجهه حتى لا يرى أحد إبتسامته وأطرق الشيخ الوردى البشرة رأسه يائسا منه ومن الدنيا، وتأفف المحامى نافذ الصبر لا يعرف اللف ولا الدوران وهو يستمع اليه يتكلم عن الحق والعدل وحقوق المواطنة؟ لم يلحظ هو أحدا لحظتها ولا رأى شيئا وهو منهمك فى الدفاع عن حقه فى الإفراج، والشاب المهكوم يسايره على قدر عقله وكأنما هو طفل؟ ترى متى وكيف اختاروه مندوبا عنهم فى مهمة يعرف ويعرفون أنها حساسة؟ هل عقدوا جلسة، وحسموا الجدل الطويل بالتصويت كعادتهم؟ ما كان أحرار أن يقبل من البداية ومامن اختيار آخر ويوفر على نفسه سلوك الغريق الذى يتشبث بقشه.

طال الحوار بينه وبين الشاب الذى جاء بحصة الأسبوع والأدوات الضرورية للمعيشة، وشئ ما فى منطق الشاب يذكره بمنطق أبيه قبل أن يصاب بالحرف، واستحال الحوار والشاب يقبل دونه أبواب الرحمة، يشككه فى أمل الإفراج القريب، وانفراج إنفراجا جزئيا والشاب يستخدم لغة يفهمها، ويستكثبه إيصالا بثمان حصة الأسبوع كدين يستحق السداد، ولو لم يستوقف هو الشاب لأنتهى الأمر عند هذا الحد، ولكنه استوقفه...

جلس عبد الله مستندا الى الحائط والشاب على الطرف الآخر من الحشية ممددا ساقية

- أى أبريل؟ أنت لاتفهم الموقف، قنض على من باب الخطأ، الحكومة أخطأت فى حقى.

- وفى حق الجميع.
وانتوى هو ألا يستدرج بحال الى مناقشة عن عدل الحكومة ومصاده، وقال يركز على موضوعه شديد الخصوصية والتفرد
- سيفرج عنى قريباً، بمجرد أن تكتشف الحكومة خطأها

- ولصالح من تقدم الحكومة الدليل على أنها أخطأت؟

قال الشاب وإرتدهو الى الخلف محاصراً والتساؤل مقتعاً يواتيه، وتبين ألا مهرب من مناقشة موضوع العدل فقال
- لصالح الحق والعدل. وأدرك بلاهة ما قال
بمجرد أن قاله وأضاف مستدركاً

- لصالحى أنا

- ومن أنت؟

تساءل الشاب بلا استحقاف، مجرد سؤال
تقريري يسد عليه باب الرحمة، يذكره وهو لم ينس، أن الحكومة طلبته إسماً دون أن تعرف له صورة ولاوصفا ولاسناً، وأخطأت فيه أباه الهرم وإبنة الشاب على السواء، وقال بصوت هامس لا يكاد يبين

- أنا مواطن.

وتوقع أن يبتسم الشاب، وحين لم يفعل، ضحك هو ضحكة قصيرة ليشاركة الشاب الضحك ولكنه لم يفعل، بدأ مهموماً وهو يميل عليه يقول

- وماذا لو اعتبرنا هذه الأشياء دينا قابلاً للسداد؟ ويمكن أن تكتب إيصالاً بذلك.

ويدت له لغة الشاب مفهومة للمرة الأولى، ومال الى قبول الاقتراح وقد أزال عنه بعض

على البلاط وبينهما عليه من الكرتون تحتوى طبقاً وكوباً للماء وملعقة من البلاستيك، وحصة الأسبوع.. صابون للوجه ومسحوق لتفسييل الملابس، لفة ورق لدورة المياه، شاي وسكر وجبن أبيض وحلاوة طحنية وبعض العلب المحفوظة من السردين والبلوبيف.

- لاتشغل بالك، إدارة السجن منعت إيداع نقود فى الأمانات بعد الليلة الأولى، ولاهد وأن أهلك حاولوا إيداع نقود باسمك بدل المرة مرات وشعره بالامتنان والشاب يصل ما انقطع بينه وبين أهله، ويعد معلومات إستعصت عليه، عن منع الزيارة، ووجبات الطعام من الخارج، وتبادل الرسائل بين المتحفظ عليهم والأهالى. ولكن هذا الشعور بالامتنان لم يسقط بحال تحفظاته على قبول هبة من الأغراب، ولاعلى إدراج حالته الاستثنائية فى بقية الحالات

- أنا الآخر لاتنقود لى فى الأمانات، ونحن نعيش هنا عيشة جماعية.

قال الشاب ورد هو حريصاً على التفريق بين حالته وحالتهم

- انتم.

- السجن هو الذى جعلنا نحن.. وأنت سجين.

جاءت إجابة الشاب يكبر إبنته بسنوات سريعة وكأنها أعدها مسبقاً. وأغضض هو عينيه رافضاً لهذه النحن التى لاهو راغب فيها ولاقادر عليها وقال
- سجين الى حين.

وتساءل الشاب فى هدوء

- وهل تبقى على لحم بطنك من سبتمبر الى أبريل على أقل تقدير؟

وانغضض هو غاضباً مزيجاً بلاوعى الكرتونه التى تحتوى مستلزمات المعيشة فى السجن.

الحماقات حماقة جديدة يحمد الله أنها كانت الأخيرة وقد نال ما يستحق عنها ويزيد.

سأل ضابط المباحث المختص يومها كما يسأله كل يوم عن آخر التطورات، وأجاب الضابط في استخفاف كما يجيب كل يوم - الحالة قيد البحث

ولم يتراجع لحظتها عن مطلبه بالانفصال الى سجن انفردى الا حين رجب به ضابط المباحث في زلزلة التأديب، ومافى السجن مكان خال سواها

توهم عبد الله وهو يستقبل أباه للاقامة في بيته أن الزمن قد دار دورته ليشبت أن طريقه هو دون طريق أبيه هو طريق السلامة. ومامن طريق للسلامة. حسب أنه آمن من المزالق وما أحد بآمن، الادانة التي تدمغه هنا تدمغه هناك في البيت والسجن على السواء. فهل يأتي الوقت الذي يطالب فيه في التحقيق في سجله. من لحظة وقعت زجاجة الزيت وانكسرت، وسبابة الإتهام تطارده، من لحظة قلب إناء الماء وصاح في أهل بيته - مظلوم بالعالم.

والماء دافئاً ينسكب من الإناء يتعكر بالزيت وطين البلاط، يتكوم أسناً في الأركان، والسكون المتوتر بالإدانة يلجم الكل، يخرس العيال، يسقط سبابه الأم تستمطر اللعنات على الظالم، يقفز بإبنته الرامع تحت قدميه واقفا في احتجاج، يجيل بإبنته نحوه تقول - فلتكن الشهادة إختياراً.

شاحت البنت أن تذرته في سجنه، وتقع هو متدنثاً بومهم الإفراج، قالت: إطمئن سنكون بخير، وفتح فمه ليقول أنه عائد لتوه، وحمد الله أنه لم يقلها. ولوصار التحقيق مطلبه بذلا

الخرج وإن أبقى على بعض من تحفظه - ومتى أسد الدين؟

وصمت الشاب قليلاً، ثم قال في بطة. وكأنما ينتقى كلماته

- تستطيع دائماً السداد.. وأنت خارج السجن.

وماكاد يوقع أوصالات بأربعة جنسيات وخمسة وعشرين قرشا حتى تذكر قول ضابط المباحث.

- القلم عندي أخطر من البندقية.

وتسابل هامسا في تأمر

- إليس القلم من المخدرات؟

وابتسم الشاب

- المحذور الوحيد في السجن هو أن نستسلم لما يريدون بنا، ولو لم يستوقف الشاب لانتهى الأمر عند هذا الحد، ولكنه استوقفه يسأل

- هل دخلت السجن بدل المرة مرات؟

- وكيف عرفت؟

ولم يشأ هو أن يقر أن الشاب يذكره بأبنته وماكاد يرتخي في جلسته حتى قال الشاب

- أتريد أن تعرف خلاصة تجرّيتي. الإفراج لا يتأتى في السجن إلا لمن لا ينتظر الإفراج.

ولم يتوجس هو شراً حتى هذه اللحظة، وأدرك عبارته الشاب في إطار العبارات الغريبة التي ترددها إبنته أحياناً ولكن الشاب لم يلبث أن عاجله بالضربة القاضية حين قال:

- يجن الانسان في السجن اذا ما انتظر الإفراج غداً. وانسحب الشاب مرتبكاً ومهزولاً.

في محاولة أخيرة للإبقاء على أمل الإفراج الذي تهدد أو كاد ، طالب عبد الله يومها بالانتقال الى سجن إنفرادي مضيغاً الى سلسلة

للخضار فى السوق، بعداد النور يقفز كالرمح
وعداد المياة، بإحكام المزلاج على باب الشقة
الخارجى، يشق فى سقف البيت تتسع مع
الأيام، فلم يفعل شيئا على الإطلاق، وسامن
شريط لمن لا يفعل شيئا وخط الدفاع الأول هو
الإنتكار، على الأقل فى هذه المرحلة المبذية من
التحقيق.

- خط الدفاع الأول هو الإنتكار، على الأقل
فى هذه المرحلة المبذية من التحقيق. هكذا
أفتى المحامون داخل السجن وخارجه
قال المحامى بنفس الصوت الجمهورى ومال
على النحيل أخضر العينين وأضاف هامسا
- يخرجنى الإنتكار لحد الموت، كيف يتأتى
للإنسان أن ينكر لأقواله وأفعاله وأجاب
النحيل

- القضية أخلاقية فعلا..
واستقام المحامى والرجل المهتمد يوجه اليه
السؤال

- حتى فى حالة المواجهة بالشريط؟
واستعاد صوت المحامى جمهوريته وهو
يجيب

- حتى فى حالة المواجهة ، المهم ألا
تتضارب أقوالنا فى هذه المرحلة الأولى من
التحقيق. من شأن التضارب أن يمكنهم من
خلق قضية حيث لا قضية، من إختلاق تهم
حيث لا تهم محددة حتى الآن.

واستوقفته الاجابة كما لم تستوقف أحدا
من المتحلقين حول المحامى أبيض الشعر...
هذا هو الفجر بعينه، كيف يستطيع الانسان
أن ينكر صوته؟ وهل يصدق المحقق إن فعل،
وماجدوى الإنتكار إن لم يصدق. وحمد الله من
جديد ألا شريط له يستوجب المسائلة ولا
المواجهة، ودهمه المشهد فى البيت ليلة إلقاء

من الإفراج لتمخض خرف أبيه عن نبوة نبى ،
ولاكتسب الغضب الصبيانى لإبنه المعنى
ولانطوى كلام البنت الغريب على لب الحقيقة.
وكان التحقيق قد أصبح دون أن يدري
مطلبه.

(٦)

لكل شريطه المسجل بالصوت والصورة
أحيانا، وتعزبه حقيقة أن من أنت يبقى بلا
شريط.

جاءت الرسالة مهربة من عنبر من عنابر
السجن على ظهر ورقة للفسججاء...
اكتشف أوائل من خرجوا للتحقيق أن المخابرات
والمباحث العامة دست، ومن زمن طويل أجهزة
الإستماع، وأحيانا أجهزة الإستماع والتصوير
فى البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة
التليفون لمعظم المتهمين، وأن لكل شريطه
المسجل بالصوت ، والصورة أحيانا ، أعلن الخبر
المحامى أبيض الشعر بصوته الجمهورى «لنعلم
الجميع» وأحرق الرسالة بعود من الشقاب،
وألقي الرماد فى المرحاض وصاح الشاب يكبر
أبنته بسنوات.

-أولاد الكلب.

وعمت العنبر موجة من الصمت الثقيل،
وكل يستوعب الصدمة، ويبدأ فى استعراض
شريطه، ويبقى من أنت بلا شريط... والولد
ينتفض واقفا وسط الصالة، يرتجف مبتلا
كالفرخة المذبوحة.

... عدد أبوه ليلتها تهما لاحصر لها
ولاعد، وهو يتسائل أيها على وجه التحديد
تهمته؟ وشر البلية ما يضحك. ولو كان هو فى
وعيه ليلتها لأكد لأبيه أنه إنشغل بالوقوف فى
طابور الجمعية، بمتابعة تسعيرة الخضار فى
الجريدة اليومية، رغم يقينه ألا تسعيرة

القبض عليه مغيباً للنقاش الدائر حول جواز الإنكار من عدمه. وأنحبس وأهل بيته في المشهد محاولاً، كما لم يحاول من قبل فهم ما استغلق عليه في تلك الليلة..

لا يعرف هو حتى اللحظة ما أراد أبوه على وجه التحديد، كان الرجل يرتجف وهو يسأله أى تهمة هي تهمة، فيم ارتجف، بالرغبة في أن يكون ابنه بريئاً أم جاسيماً، وهل خرف الشيخوخة هو الذي جعل الأب يرتجف أملاً في أن يكون ابنه جانيباً، أم ومضة عقل بددت للحظة حالة الخرف؟ ولكن الشهادة اختياراً على حد قول إبنته؟ وإرتعد وهذا السؤال الأخير يواتيه، وأسند رأسه المحموم الى حائط السجن يستعد البرودة من طويته، وتسأل من أى أعصاق تبع هذا السؤال الغريب، وهل تغير الى الحد الذي تختل فيه نسب الأشياء فلا يعود يفرق بين الصالح والطالح؟

ونبهه صوت داخلى الى خطورة التفكير ، وأدرك أن مصرعه يكمن في الرغبة في الفهم والمعرفة، ولو لم يستسلم للرغبة في حل فوازير رئيس الجمهورية لما فقد ليلتها السيطرة على واهو يقول توت توت ونسب الاخلال بالوحدة الوطنية الى كل الضمائر. وانتوى أن يكف عن التفكير فيما حدث في الهيئ ليلة إلقاء القبض عليه، ولكنه كان قد قطع شوطاً طويلاً في طريق الالعودة، وتحتم عليه أن يفهم ما استغلق عليه فهمه من سلوك الولد تلك الليلة. ارتجف الولد مثلما ارتجف جده برغبة ما، فبأى رغبة ارتجف؟ وهل غضب الولد لأنه قلب الماء في وجهه، أم غضب لأنه صاح في أهل بيته مظلوم يا عالم؟

هل استكثر عليه الولد أن يجأ بالشكوى في ظل وضع لا تغير منه الشكوى ولا تبدل؟

يستغلق عليه سلوكه هو شخصياً، يمدى ما يستغلق عليه سلوك الولد، ويبدد من الأساس الآن أن يفهم لم فقد صوابه أصلاً وقلب الماء في وجه الولد. لماذا لم يتقبل سلوك الولد، رغم شلوذه وخروجه عن المألوف، كمساندة من إبن لأبيه في لحظة محنة؟ ولم غضب هذا الغضب الجنونى والولد يعدد في اعتداده أجوف صفات المتحفظ عليهم؟

للحظة. استكان هو للرجفة في أصابع الولد، وود أن يجاريها برجفة ماثلة تسر للولد بحكاوى العمر التي ذوت حكاية بعد حكاية ومامن إذن تستمع ، ولم تسعفه ساقاه. وود لرينهال عليها بقبضتيه يجرى فيهما الحياة، وثلت يديه نبرة الاعتداد تخنق أنفاس الولد وهو لم يزل يعدد صفات المتحفظ عليهم. ولم يبرأ من الشلل الطارئ الذى أصاب ساقية الالخطه أدرك، ومؤخراً، أن الولد يدرجه كما تدرجه الحكومة في قائمة المتهمين وبلغ به الشعور بالظلم منتهاه قلب الماء في وجه الولد وصاح.

- مظلوم يا عالم.

تسأل أكان الولد يرتجف خوفاً عليه أم رغبة في أن يكون قد فعل ما يدرجه في قائمة المتهمين؟ وأخافه السؤال فأغمض عينيه، ومن الأغوار طقت الى وعيه نظرة الرجا الخائب في عينين الولد وهو يقف برهة في الصالة، نظرة تدينه لأنه لم يفعل، تسقطه من عرش الأبوة وتغلق دونه الباب.

وهب الرجل واقفاً تحت وطأة الإدانة، والتصق بحائط السجن محتجماً، وتقم بصوت يكاد أن يكون مسموعاً لرفاق العنبر

- وأنتم أيضاً؟ ألا يكفيني ما أنا فيه؟

مخاطباً ابنه وأباه.



(A3)

ولاشك أن الرجل سينزل له راضيا عن دوره في مسح البلاط في هذا اليوم الأسود الذي يستوجب التفكير فيما جد إكتشافه من وجود شرائط تسجيل.

وكاد يقلب الجردل في وجه الشاب يكبر إبنته بسنوات حين تمنع وأبى أن ينزل عن دوره في مسح البلاط. وعاد الى مكانة يلهث وهو يدرك أنه يقف على حافة فقد الصواب، والإدانة تواتيه من كل ناحية... ليس حيا في مسح البلاط تمنع الرجل، ولكن خوفا أن تعلق به شبهة إستغلال. في حساسية غريبة تعامل معه الشاب، وحق له أن يفعل، فهاهو من بداية السجن يعيش عائلة على الآخرين.

ولا يعرف هل إرتطم يومها صدفه بالشاب يمسح البلاط، أم تعمد، ومشهد الشجار بينه وبين إبنه يتشكل، وهو يلقى بلباسه القذرة في الأتاء البلاستيك ويجلس ليغسلها. والماء يتطاير من الأتاء وهو ينعل سنسفيل أبى الولد وجد الولد في دوائر تتسع، وكاد الجلباب يتمزق في قبضته وهو يعدد مآثره على إبنه وأبيه الذين لولاه لماتا جوعا. وأفائق على زر من أزراء جلبابه يتهشم في يده وهو يميل في الخيال يضرب الولد الذي لا يستحي.

وتسائل في دهشة، وقد أفائق، أي عنف هذا الذي ينطوى عليه جسده، وأدرك كم هو أخرس وعاجز هذا العنف.. ورث العنف عن أبيه ولم يرث الحلم فبقى عنفه أخرس، وخمد غضبه وهو يعتصر الجلباب لا يبقى فيه قطرة ماء وتسائل في أسى ماذا أورث هو الأولاد؟

وتوصل وهو ينشر جلبابه على حبل الغسيل الى حقيقة أن المشهد الذي بناه لا يليق ببالغ ولا عاقل، استعداد توازنه وهو ينتوى إعادة بناء المشهد، وفي طريق العودة الى

وتأني عليه وإدانة إبنه تطارده أن يفعل شيئا ما يستوعب غضبته، ولم يكن الدور دوره في مسح البلاط، وفقا للجدول الذي يوزع الاختصاصات على سكان العنبر، ولا في حرق الجرائد العنبر والأرز من الحصى، ولا في حرق الجرائد المهريّة، وإغراق الرماد المتبقى في فتحه الدورية بدلو من الماء بعد دلو قبل أن يفتح السجان باب العنبر، وتضبط الواقعة، ويتم إستدعاء مأمور السجن، ويفتح المحضر، وتبدأ عملية التفتيش وتنتهي دون أن تتمخض عن المنشور الذي لا يكف ظابط المباحث يبحث عنه، والمنشور بحروف الدم انكتب وهم منشغلون بالتفتيش في عقول الناس وضمايرهم، وقيل أن الظالم سقط وماسقط، ولكل شريطه المسجل عندهم والناس باتت تأكل بعضها البعض والانسان لا يعرف من أين تواتية الإدانة والاخ لم يعد يعرف أخيه ولا الابن أبيه. وتتم الرجل غاضبا من جديد

- وأنتم أيضا؟

وكان قد تعلم أن اللافعل في السجن أخطر من أسلحة السلطة مجتمعة، وأن الفعل اليدوي وحده هو الكفيل بإستيعاب غضبته، فقرر أن يتطوع يمسح البلاط، وتسائل على من الدور اليوم ليعفيه من المهمة. وارتاح وهو يلعب الشاب يكبر إبنته بسنوات يجمع أدوات التنظيف ويألف الجردل.. الرجل حساس ولماح وسيدرك ولاشك مدى حاجته الى عمل يستوعب غضبته المدمرة، ثم إن لديه الأكثر والأهم ليفعله وهو منشغل بالاتصال ببقية العنابر، وبالتنبؤ بحملات التفتيش والتأكد من إلتزام كل فرد بإجراءات الأمن، وإخفاء الأقالام والأوراق والراديو الصغير في حجم الكف في باطن الأرض قبل أن تبدأ حملة التفتيش،

المرّة مرّات وهو يأتمر بالأوامر التي تصدر له،
ظالمة كانت هذه الأوامر أم عادلة، يفعلها وهو
يتلقى صامتاً تعنيف رؤسائه وزملائه على
السواء، وهو يزاح من الطريق وهو يراجع
الحسابات في المصلحة بدل المرّة عشرات حتى
لا يدس عليه أحد رقماً ويحتفظ بنسخة من
الكربون ليسبرزها يوم تقام عليه الدعوى.
يفعلها وهو يقوم بعمل أفراد الإدارة مجتمعين
حتى لا توجه اليه تهمة الإخلال بواجبات
الوظيفة، وهو يهب من النوم يحكم رتاج البيت
الذي سبق وأحكمه... يخاف ينهار سقف
البيت.. يخاف يقض خطاياها يحمل قرار الطرد
من الشقّة، يخاف البواب يدير الشقّ المساكن
الشعبية بيوتا للدعارة ولعب القمار يخاف
شرطة التعمين تلقى القبض عليه وهو يشيح
بوجهه عن عمليات التهريب في الجمعية
الاستهلاكية، يخاف بائع الفاكهة على ناصية
الشارع لم يعد يتعامل معه، ويحمد الله أن
أحداً لا يعرفه في السوبر ماركت والبيوتيك،
يخاف عسكري المرور ورجلاً يستوقفه في
الشارع يصفعه دون سابق معرفة أو احتكال،
يخاف أباء يقول كلما رأى وجهه
- ألم أقل لك؟

يخاف يصرخ مظلوم بإعالم والماء يتمرر
بطين البلاط، يتكوم أسناً في الأركان، يخاف
الولد يغلق دونه الباب.. والإفراج لا يتأني إلا
لمن لا ينتظر الإفراج، ولم يتبق لنا سوى إحترام
الذات فلتتمسك به ما أمكن.

(٧)

تساءل وعيناه معلقتان بسقف السجن..
- والآن ماهي التهمة التي توجهها لي
الحكومة؟
وماكاد السؤال يتبلور على لسانه حتى

العنبر إعتذر للشاب يكبر إبنته بسنوات
قليلة، وسحب الشاب برفق إلى جانب وقال.
- من المتوقع أن يستدعوك الى التحقيق
قريباً.

ولم يفاجئة بحال الخبر، كان الآن على يقين
أن التحقيق معه قد بدأ وأضاف الشاب
- من المستبعد أن يكون لك شريط، وعلى
كل فخط الدفاع الأول هو الإنكار أيا كانت
التهمة.

ولدهشة وجد نفسه يقول في هدوء وفي
يقين قبل أن يتسحب الى مكانه
- لكل شريطه.

- وقر في اعتقاده أن الحكومة تريد له
دائماً بتهمة ما، طارده أينما حل، وإلا فيم
استيق الأحداث وتوقع المصائب والافيم إلترم
دون غيره بالأوامر والنواهي.

- سامن واحد مثلي إلا ويرتكب مخالفة
لا يعرف ماهي.

قال له الساعى العجوز في المصلحة وهو
يرصد رد فعله لحكاية حكاها لثوه... استوقف
الساعى رجل في الشارع وضربه قلماً على
خده، وبدلاً من أن يشور الساعى ويرد للرجل
القلم قلمين، وجد نفسه يسأل الضارب.

- ماذا فعلت؟ وأين أخطأت؟
ورصد الساعى نظرة الاستنكار التي تهدت
في عينيه بعد أن سمع الحكاية ولم يفتنه
التعليق عليها، توقف عند الباب قبل أن
ينسحب وقال وهو يحمل صينية القهوة.

- مثلي دائماً في الخطأ، ولو كنت مكانى
لفعلت ما فعلت أنا

وطرق الباب خلفه
وتنهذ هو بصوت سمعه رفاق العنبر، وهو
يصدق على كلام الساعى العجوز، يفعلها بدل

شعر بإرتياح عميق وربما لأن الأسوأ أو ماتوهمه الأسوأ، قد وقع، وربما لأنه عرف أخيرا أين يقف بعد أن طال تراوجه بين الأمل فى الإفراج واليأس من الإفراج

ومع السؤال الجديد أدرك الرجل أن جانبا منه كذبه وهو يكرر للمرة الألف، كما الأسطوانة المشروخة، دعوى خطأ الحكومة، وهو يكتب العريضة العشرين يشرح لأولى الأمر طبيعة الخطأ.. ومامن خطأ. عرف أنه مدان وضابط الأمن عظيم الزتبة يقول: غرفة العمليات لاتخطئ، وهو يتوقف بمشهد الافراج عند باب السجن لايتمدها يستبعد ماحدث فى البيت ليلة إلقاء القبض عليه كضرب من الجنون. عرف أنه مدان وهو يطالب بالسجن الإنفرادى تشبها بوم العمر. عرف أن الافراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن.

وشعر الرجل بقوة لاعهد له بها وبصفاء ذهن جديد عليه. وقرر أن يبدأ بتحديد تهمته وأن ينتهى بخط الدفاع الذى يحتاج ولاشك الى مناقشة مع زملاء العنبر. وأدرك الرجل أن تحديد التهمة ليس بالمهمة السهلة، وهو لايعرف أيما من أفعال الإنسان تخضع لعقوبة الحكومة وأيها لاتخضع والافعال نقلت من قانون لتقع فى قانون آخر.. ومثلئ دائما على خطأ كما قال الساعى العجوز، وهو لم يهن دولة صديقة، ولا تخابر مع دولة أجنبية. سأل الرجل المهندس وقد ترددت تهمة التخابر منسوبة الى عدد كبير من المتهمين داخل العنبر وخارجه.

- مامعنى التخابر

وأجاب الرجل المهندس

- التعامل

ولم يزد هو علما، وأضاف الى قاموس الكلمات المستغلة عليه كلمة التعامل جنبها

الى جنب مع كلمة التخابر.. حسب أن أباه قد أتى ليلتها على كافة القوانين والتهم. واكتشف فى السجن أن أباه لم يعاصر قانون العيب، وعن فحوى قانون العيب سأل المحامى أبيض الشعر، وأجاب بمايعنى أن الاستهجان جريمة والاستحسان أيضا، وأضاف محاولا إنقاذه من حيرته.

- المهم هو الإطار، وأنت بخير طالما استهجت مااستهجنه الحكومة، واستحسنات ماتمسحت.

وتنهذ الرجل متعجبا والانسان يولد مدانا بتهمة الاستحان مرة وتهمة الاستهجان أخرى فمما من إنسان يدب على وجه الأرض لايمسح ولايستحسن ولايستهن وتنبه الى أن مهمته هى تحديد التهمة الموجهة اليه لاثأمل وضعية الإنسان، ومدى العدل فى هذه الوضعية المهم هو الإطار كما قال المحامى أبيض الشعر، والمصيبة حقا أنه لايعرف هذا الإطار نتيجة لتحريمه السياسة على نفسه وعلى أهل بيته. ووجد من اللجاجة أن يسأل أبيض الشعر عما تستهجنه الحكومة وتستحسنه، ومن غير المفيد أيضا، فعلم ذلك يبقى عند ربه، ومامن مخلوق يمكن أن يحيط بكل مااستهجنه الحكومة وتستحسنه، ولا أن يتنبأ بتقلبات مزاجها فى هذا المضمار الوعر. وود لو تلقى إجابة على السؤال الذى أثاره أبوه عن من هم أعداء الدولة الآن والأصدقاء، وخاصة وأن خريطة الأعداء والأصدقاء لاتكف بتغيير كل يوم ولايملك متابعتها رجل يتلطف فى طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالساعات

واستعرض الرجل شريطه فى صفاء ذهن جديد عليه، وتوقف عند اليومين السابقين على سجنه حين لم يجد فيما سبقهما مايستحق

يعرف على وجه التحديد، إن كان قد تأمر لقلب نظام الحكم أم اكتفى بالتحريض على كراهيته بتوزيع منشورات معادية، وإن كان قد تخابر مع الولايات المتحدة أم مع الاتحاد السوفيتي ودول الرفض والتصدي..

وأبطل هو ليلتها كل التهم، التي فهمها ولم يفهمها بصرخته مظلوم يا عالم جاءت خير ختام للمشهد رغم انف الولد وجد الولد... وعلى كل قمامن محقق في وعيه يمكن أن يأخذ أباه مأخذ الجد وهو لا يكف يخلط طوخ في ملوخ والأمريكان بالسوفيت بالبريطانين، وقلب نظام الحكم بإهانة رئيس الجمهورية.

وتنهذ الرجل إرتياحا وهو ينتقل الى المشهد ليله خطاب رئيس الجمهورية.. كان موقفه موقف استهجان على طول الخط هذه الليلة، واستهجان في الاطار المطلوب وفقا للمواصفات الحكومية.. ولو كان مندوبا للحكومة في البت في تلك الليلة لما تصرف خيرا مما تصرف. طالب بقلب محطة التلفزيون.. هل المطلوب الإبتعاد أو الإقتراب من السياسة في هذا الإطار؟ وأوقفه، أو على أقل تقدير حاول إيقاف طابور توت توت وتصريف الضمائر الذي ينسب تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية للبشر أجمعين. هل يمكن أن تكون تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية تهمة دون أن يدري؟ ولكن على أي أساس وأين الدليل؟ صرخات الاستهجان التي أطلقها الصرخة بعد الصرخة تغلق الحجر والشريط، وتخرق عين العدو والصديق، فكيف يغفل المحقق هذه الصرخات؟ صحيح أن لم يستحسن كلام رئيس الجمهورية ولو عرف بحكاية التسجيل لفعل، ولكن الصحيح أيضا أنه استهجن كل من استهجن كلام رئيس

التوقف.. مؤسف أن تطلع الحكومة على ما حدث في بيته ومرعب أيضا.. ولكن لنضع الأسف جانبا والربعب، فالمصيبة قد حلت، والشريط قد سجل، ولا يتأتى تغيير الشريط، والربعب لن يزيد الوضع إلا تعقيدا.. عاش عمره يهرب ولا مجال للهرب. يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب للبيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهار، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها. يتأتى الآن أن يواجه، أن يلتف على التهمة وأن يخرج بجلده سالما.

واستعرض الرجل المشهد ليلة إلقاء القبض عليه طويلا مقبلا أرجاء المشهد، وخلص الى حقيقة أنه لم يكن ليلتها في حاله تمكنه من الاستهجان والاستحسان... الكل استهجن واستحسن عباده.. حتى زوجته لم تكف تستهجن وهي تستمطر اللعنات على الظالم. وتحير في التوصيف القانوني لحالة عدم الاستحسان والاستهجان هذه وخاصة وأن المشهد انطوى على الكثير مما تستهجن الحكومة.. وواتته صرخته في آخر المشهد مظلوم يا عالم، تعادل الصرخة التي أراد أن يطلقها استنكارا لقول أبيه: سممو الآبار وأهلكوا الزرع، ولم تخرج من فمه، وتعادل، وهذا هو الأهم، التهم التي كالمها أبوه للحكومة ومن شأنها أن توقع الانسان في ألف داهية.

وسرت الرجفة الى جسده وذآكرته تسعفه بالتهم التي عددها أبوه، واستعصت من قبل على ذاكرته... أراد الأب أن يعرف إن كان ابنه قد لغم بالديننا ميت قطارا محملا بالجنود البريطانيين أم عطل مسيرة السلام في الشرق الأوسط، وإن كان قد أحرق سيارات الجنود الانجليز في ميدان الاسماعيلية أم العلم الاسرائيلي في نقابة المحامين. وأراد الأب أن

الجمهورية.

الإنسان على قلب محطة التلفزيون، حتى إن جاء هذا القلب في وجه رئيس الجمهورية، إلا إذا تعسف المحقق وأدرج المطالبة بقلب المحطة في بند إهانة رئيس الجمهورية.

وظل يدعو الله كل ليلة أن يرزقه بمحقق غير متعسف إلى أن عاد الرجل المهنثم من التحقيق بحكاية جعلت التنبؤ بما يحويه الشريط ومالا يحويه أمرا مستحيلا.

(أ)

- هل يعقل أن أطالب بقلب نظام الحكم؟
وأجاب الشاب يكبر ابنته بسنوات تساؤله قائلا

- لا يعقل

ورصد نبرة الإدانة التي انطوت عليها إجابة الشاب، وتحجواها، تأتي عليه على ضوء ما استجد أن يواجه احتمالا يعز على التصور
- هل أستمع إلى صوتي وأنا أطالب بقلب نظام الحكم؟

واستبعد الشاب الإحتمال، وأورد أسبابا للإستبعاد... ولكن ما عاد شيء مستبعد بقلب محطة التلفزيون يمكن أن يتحول على يد الحكومة إلى قلب نظام الحكم.. أما لهذا الكابوس من أخرا

- أنهم يزورون الشرائط ليخلقوا قضية حيث لا قضية

قال الرجل المهنثم وقد عاد من التحقيق وإتقلب العنبر الذي لم يتقلب يوم جاء الخبر بأن لكل شريطه بالصوت والصورة أيضا.. حتى خيالهم الجامع عجز عن ملاحقة التطور المذهل الذي توصلت له حجرة العمليات.. ما أشد تخلف أبيه؟ أهدر انفاسه ليحدد له تهمة مسبقا، وعلم التهمة عند حجرة العمليات التي يعجز علمها على كل عليم. هل يعرف أبوه أن

وتساءل أين يدرج محاولته لحل فوازير رئيس الجمهورية بالاستعانة بإبنته وابنته؟ هل يحتمل أن يعاقب على هذا الفعل، وتحت أي بند من البنود يتدرج ولم يلبث أن استبعد الاحتمال تماما. إذ لم يكن من المعقول ولا المقبول أن يرفض الإشتراك في لعبة يطالبه رئيس الجمهورية شخصيا بالإشتراك فيها وهو يتحدث عن لويس السادس عشر الذي يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء، وعن صديق رؤساء تحرير الصحف ورؤساء الجمهورية والرجل الذي خذعه تسعة وستين عاما واكتشف حقيقته في السنة السبعين. كان من الطبيعي وقد طرح رئيس الجمهورية هذه الفوازير أن يسأل هو البنت والولد. وقد استعصى عليه حلها، وأن يتلقى الجواب، والافهم زودتهم الاذاعة ومن بعدها التلفزيون بالفوازير كل رمضان، وفيهم دريتهم على حل الفوازير كل رمضان؟ الصحيح أن رفض الإشتراك في حل الفوازير يعتبر إهانة لرئيس الجمهورية، وخاصة بعد هذا التدريب الطويل على حل الفوازير الذي إمتد ما امتدت الحياة.

وخفق قلب الرجل بشدة، وهو على أعتاب الوصول إلى تحديد تهمة، سمع نفسه يصرخ المرة بعد المرة مطالبا بقلب محطة التلفزيون، ولم يكن بحاجة إلى أن يسأل إن كانت مطالبته بقلب المحطة قد جاءت قبل أو بعد ظهور رئيس الجمهورية على الشاشة. صرخ وصورة الرجل تطالعهم وقد أنقلبت سحتته وإنسحبت رقبتة إلى الخلف وجعلت عيناه إلى الأمام تنطق شرارا
وهذا عبد الله قليلا بعد أن أفنت كافة المحامين من المساجين داخل العنبر وخارجه. بأن القوانين، على كثرتها، لا تتضمن مادة تعاقب

فى التسجيل، يأمر بإيقاف الشريط محتجا ويقول: ليس هكذا.. إنكم تفسدون عملية الموتاج».

ويضرب الرجل المهتمد صندوق الكرتون الى يمين

- ضربت ييىدى على مكتب المحقق، وأصررت على تسجيل الواقعة فى محضر التحقيق.

ويضيف الرجل المهتمد قبل أن يسأله سائل هذه المرة.

- لم يملك المحقق سوى الرضوخ، قمت الواقعة فى حضور ثلاثة من كبار المحامين. وتعم الجميع موعة من البشر، وكان تسجيل نقطة ضد الحكومة هى غشاية المراد من رب العباد، ولا يمتقى سوى أن يهتفوا كما فى مباراة كرة جول.

- هل إستخدمت عنصر القوة فى محاولة قلب نظام الحكم؟

سأله المحامى أبيض الشعر وأضاف - إطمئن، تهمة التآمر على قلب نظام الحكم لاتدين الانسان مالم يتوفر عنصر إستخدام القوة. ولما احتج إنه لم يتآمر على قلب نظام الحكم أصلا، بل لم يفعل شيئا على الإطلاق فقد المحامى اهتمامه، وغسل يديه من الموضوع نهائيا. وآمن هو بأنه شهيد هذا العصر وكل عصر.

- الكل هنا مستهم بقلب نظام الحكم، لاتشغل بالك

قال الرجل النحيل أخضر العينين وتساءل هو

- حتى انت وأجاب ببساطة متناهية وأنبوية الأوكسجين تلقى بطلها على وجهه

حجرة العمليات تقص الشرائط وتلزمها، تدس المشهد على المشهد والكلمة على الكلمة لتنتطق الناس بما لم ينطقوا به؟

- إنتقصى زمانك.. نحن الآن فى عصر «الموتاج»

قال مخاطبا أباه وقد إنتقط كلمة «الموتاج» من الرجل المهتمد يحكى الحكاية للمرة العشرين بناء على ما يطلبه المستمعون ، مبرزا كل مرة إصراره على تسجيل الواقعة فى محضر التحقيق...

- خط الدفاع الأول هو الإنكار.

يكرر كل من يلقاه وكان الأتكار هو كلمة السر التى يفتح لها الكنز، ومامن كلمة سر فى حالته ومامن كنز.. تساءل أبوه من هم أعداء الدولة الآن ومن هم الاصدقاء ويبقى السؤال معلقا بلاجواب.. الإنكار يفترض نوعا من الاقرار إنكار مانتكره الحكومة وإقرار ماتقر. وهو لا يعرف ماذا يقر وبالتالي ماذا ينكر ثم كيف يتأتى أن ينكر الانسان صوته وقال الرجل المهتمد

- إستوقفتنى عبارة جاءت على لسانى وقلت لنفسى ليس هذا منطقى ولا أسلوبى فى التعبير.

وتساءل هو إن كان له بدوره منطقته وأسلوبه فى التعبير؟ وهل يعقل أن يرد قلب نظام الحكم فى هذا المنطق والأسلوب؟ وأجاب الشاب يكبر إنتته بسنوات -لا يعقل.

فى نبرة لاتخلو من شبهة الاستهانة والإذانة.. وتوقفت أنفاس السامعين الذين استمعوا الى حكاية الرجل المهتمد بىءل المرة مرات وهو يصل الى لحظة الذروة فى الحكاية. - أمنت السمع واذا بصوت غريب يدخل

- حتى أنا... هذه أبسط تهمة

وصدمته هذه المعلومة الجديدة عليه، وكاد يبدأ فى تصرف الضمائر بداية بالأناء ومرورا بكل الضمائر ناسبا تهمة قلب نظام الحكم الى الخلق أجمعين، واسعفته عبارة وردت فى حديث الشاب يكبر ابنته بسنوات، قال الشاب إن التزوير لا يأتى من عدم ، وأنه يتطلب توافر مادة خام فى مجموعة الشرائط تصلح للقص واللزق، وتندرج من خلال المونتاج فى إطار تهمة محددة الملامح.

وعاود إستعراض شريطه بحشا عن مادة تصلح للقص واللزق.. ثلاث كلمات قالها، ولم يقل غيرها، طالب/ بقلب محطة التلفزيون. وهذه الكلمات الثلاثة لا تحتل القص واللزق، ومن ثم لا تحتل التزوير، وهو لا « يردش » فى السياسة مثل الآخرين، كما قال الشاب، ولا تملك الحكومة والأمر كذلك أن تختار من أحاديثه مقتظا من هنا ومقتظفا من هناك، ولا تملك الحكومة أن تتركب الجملة على الجملة والكلمة على الكلمة لتنتطقه بما لم ينطق، واحتج أبوه بأن مامن أحد من أهل بيته يسرق قوت الشعب ويمتنع دماء الناس، وتساءل هو لم تتجشم الحكومة معه، والأمر كذلك، كل هذا العناء، وفى خواء اليدين ويقع الزيت الدليل، وتعجب من حرص الحكومة على توزيع التهم، دون غيرها، على الناس بالعدل والقسطا؟

واستعرض استخداماته ليتين إمكانية التزوير فى كلماته الثلاث كلمة قلب ترتبط فى حديثه العادى بقلب البهلة القديمة لتصبح جديدة ، وقلب الجورب قبل لبسه حتى لا يتهدل، وقلب قطع الباذنجان فى الزيت المقل، وكلمة محطة ترد فى كلام فى إتصال بمحطة التلفزيون والراديو والسكة الحديد والاتوبيس

والترام، ولا يعقل أن يطالب أنسان بقلب هذه المحطات الأخيرة حيث لا تحتل بحال عملية قلب أو إنقلاب

- هل تأمرت لقلب نظام الحكم أم اكتفيت بتوزيع منشورات مناهضة له؟

قال أبوه وآمن هو بأنهم سمعوا الآبار فعلا وأهملكوا الزرع، وفى خواء اليدين ويقع الزيت الدليل، وتمنى لولم يكن قد استخدم كلمة قلب أصلا ليقطع على الحكومة خط الرجعة، والفعل قد استخدم، وهو لا يملك له، كما تملك الحكومة تغيير أولا تبديلا.

- فكرت وإستبعدت فكرة الهرب.

قالت البنت، وأضاف الولد

- الهرب لا يليق بأبى

وتساءل هو ما الذى يليق به أن يقف متهما بقلب نظام الحكم؟ وأسعفه تعبير نظام الحكم كالتعبير الذى لا يرد فى كلامه قطعا، وتيقظت مخاوفه وما من أحد يستطيع أن يقطع بأنه لم يستخدم فى حياته كلمات نظام وحكم، ولا شك أنه تحدث أكثر من مرة عن نظام العمل فى المصلحة وفى الجمعية الاستهلاكية ونظام المرور، والحياة اليومية الاسلسلة من الأنظمة. وأقر أن من الصعب أن ترد فى حديثه كلمة الحكم وإن لم يكن مستحيلا، فهناك حكم القوى على الضعيف وحكم الأثقال فينا.

- أى أنذار تعنى؟

سمع المحقق يقول وهو يرد واثقا

- لم يحدث أن قلت هذه العبارة ليس هذا منطقي ولا أسلوبى فى التعبير وتعزى بحقيقة أن أداة التعريف اللازمة لقلب نظام الحكم لا ترد فى أى من الأمثلة التى وردت على ذهنه، وحقيقة أن الحكومة ملزمة بتزويد كلمة حكم بأداة التعريف إن أرادت أن تحكم التزيف،

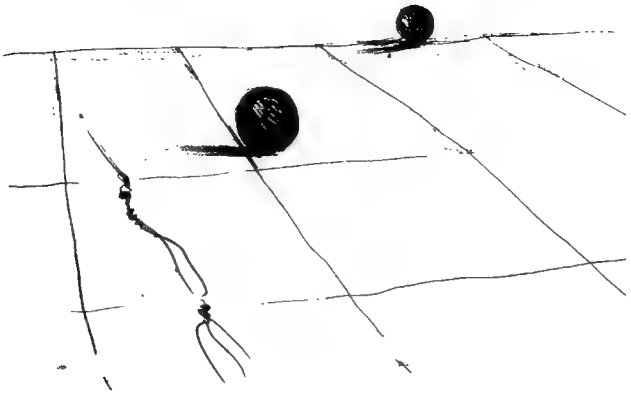
فقلب نظام حكم مجهل غير قلب نظام الحكم. - لالعيتهم ولالعبة غيرهم، وتراجع وهو يدرك أن الاحتجاج بأنه لم يلعب يحتمل فى حد ذاته المزيد من الإدانة وأرقته خفيفة أنه لا يعرف ما فيه الكفاية لمواجهة المحقق وقال - مثلى لا يعرف بماذا يقر وماذا ينكر. - ألم أقل لك أنك تلعب لعبتهم من زمن طويل.

وقال هو يكتشف حقيقة غابت عنه طويلا - لآنى لا أعرف . ولم يشأ الشاب أن يعلق قال - من الأسلم أن تنكر على طول الخط واحتج هو هذه المرة - وماذا لو بدوت جاهلا أمام المحقق؟ وقال الشاب - هذا هو المطلوب، يسوء موقف الانسان القانونى بمدى ما يعرف.

وتبادلا الضحك طويلا، واستغرب وهو يسمع نفسه يضحك وفى مثل هذا الموقف، وتذكر أنه لم يضحك من زمن طويل. (٩)

سأله المحقق عن اسمه وسنه وعمله وعنوان بيته، وخيل اليه لوهلة أن ليس من الكذب فى شئ أن يجيب على هذه الأسئلة بالقول «لم يحدث» ، وقد هدوا عالمه وتركوا بدلا من صورة الزفاف مساحة بيضاء ، فى زرقه الحائط التى دكنت مع الأيام بفعل التراب والهيباب، وخيل اليه لوهلة لم يلمح أن تجاوزها مجيبا على الأسئلة أن ليس من الكذب فى شئ أن يقول «لم يحدث» وهو لم يعد ذات الرجل الذى دخل السجن. ولم يصبه التردد فيما تلى من أسئلة ، وماحاه عن الصدق قيد أنملة

- لم أشأ أن ألعب لعيتهم. وواتة الاجابة قاطعة كحد السيف - من زمن وأنت تلعب لعيتهم وكأد يحتج بأنه لم يلعب على الإطلاق ، ووجد نفسه يهمس مرعوبا - ولكنهم يلعبون على رقابنا. - ويتأنى أن تلعب .. مامن اختيار وساد الصمت الثقيل يفصل بينه وبين الشاب، وقال وهو يتذكر مدى حرصه على تجنب السياسة. - لم أشأ أن ألعب لعيتهم. وواتة الاجابة قاطعة كحد السيف - من زمن وأنت تلعب لعيتهم وكأد يحتج بأنه لم يلعب على الإطلاق ،



عبر الشارع ،في القاهرة ،في أسوان، في
منوف، في الاسكندرية في ليبيا، في دمشق،
في الجزائر، في موسكو.

واستفسر عن معنى «التعامل» مع دولة
أجنبية، وأصر على تلقي الإجابة على سؤاله
قبل أن يستطرد في النفي رغم نظرة المحقق
التي تقول له

- مش على ياواد انت، لعب غيرها .
ولم يزه المحقق علما كما لم يفعل الرجل
المهندس حين فسر التعامل بعد الجهد بالتخاير،
واكتفى بالاجابة بالنفي وقد تأكد له أن الكلمة
متداولة الى حد لا يحتمل التفسير ، وتهمة
التخاير التي هي تهمة التعامل بدون شرح
ولا تفسير منسوبة الى الحلق اجمعين، وأنا
أتخاير، أى أتعامل وأنت مروراً بكل الضائرتين
وحين وصل المحقق الى تهمة قلب نظام

- سرى أو علنى؟

لا

- هل أنت شيوعى؟

لا

- من الجماعات الاسلامية؟

لا

ونبهه المحقق الى خطورة استخدام كلمة لا ،
وما ينطوي عليه تكرارها من الاستخفاف
بالسلطات وترويع الإشاعات، وإهانة موظف
حكومى أثناء تأدية مهام وظيفته وما إلى ذلك
من تهمة تخضع لقانون العقوبات، وصمم هو
رغم كل التهديدات على استخدام كلمة
لامتذكرا حيرة إدارة السجن في تصنيفه.

وأجاب بالنفي على سلسلة من الأسئلة حول
التواجد في ندوة، في اجتماع في معرض، في
متحف، في مسرح، في بيت، فوق الرصيف،

- من محلات البيوترا؟ الكافتيريا؟ الويبي
الكتناكي؟

ويدت له أسئلة المحقق تافهة للغاية وفي
خواء اليدين وبقع الزيت الدليل، ولكن المحقق
استمر يصنفها بـترو شديد وبدقة شديدة وكأنه
يحكم الحبل على رقبة من يواجهه المرة بعد
المرة

- هل تدخن سجاثر اجنبية؟

- لا

وضرب المحقق بقبضة يده على مكتبة وقال
ونظرة الانتصار تلمع في عينيه:

- أنت تعارض اذا سياسة الانفتاح
الاقتصادى.

- لا

- وتقاطع البضائع الاجنبية.

- لا

وهب المحقق واقفا صارخا فى احتجاج

- الا تفعل شيئا على الإطلاق؟

- لا

وتوقع قرارا بالإفراج وهو لا يفعل شيئا
على الإطلاق بإقرار المحقق ذاته ولكن المحقق
لم يصدر قرارا بالإفراج، طلب من كاتب الجلسة
إستبعاد السؤال والجواب الأخير من محضر
التحقيق، وشرح سبابته أفقيا ووجه اليه التهمة
بصوت رتيب.

- منسوب اليك تهمة الإخلال بالوحدة
الوطنية. وسادت لحظة صمت متوترة وتأكد له
أن تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية هي تهمة
من لا يفعل شيئا على الإطلاق: وأجاب بالنفى
يحكم العادة وإن تأكد له أن النفي فى هذا
الإطار لا يجدى

- لا.

وبلغ غضب المحقق حدا لا يستدعيه المقام

الحكم كان هو قد وصل فى إستخدام اللا الى
طريق اللاعودة، وصمم على الإنكار سواء
زيفوا الشريط أو لم يزيفوه، حولوا التليفزيون
الى نظام الحكم أم لم يحولوه.

حين جاءت لحظة المواجهة التى تمت فى
السجن أن يفلت ولو بالموت منها، وجد نفسه
يستبعدا ببساطة متناهية. سألته المحقق إن
كان مستعدا لسماع لشريط الذى يثبت تأمره
على قلب نظام الحكم وأجاب فى بساطة
متناهية.

- لا.

وحين لم يجبره المحقق على الاستماع الى
الشريط بالقوة، بدأ يتشكك فى قدرة الحكومة
على تزييف الشريط بالشكل المطلوب، ثم فى
وجود الشريط أصلا، فما من أحد يستأذن
أحدا، ولوملك المحقق الدليل ضده لأجبره على
مواجهته.

وسبح الرجل الذى لا يعرف ماهى تهمة
نحمد الله واللا وهو لا يعارض إتفاقيات كامب
دافيد ولا معاهدة السلام ، ولا التطبيع ، ولا
السياسة الخارجية ولا الداخلية ولا يعطل
مسيرة السلام فى الشرق الأوسط بإهانة دولة
صديقة.

وتوقف المحقق طويلا حول موضوع التأييد
والمعارضة، الاستحسان والاستهجان، وضاق
ذرا بالرجل لا يؤيد شيئا ولا يعارض شيئا،
لا يستحسن شيئا ولا يستهجن شيئا، وتراجع
الى الخلف رأسا الحطة المحكمة لهجوم جديد
- هل تشتترى حاجياتك من السوبر

ماركت؟

- لا

- من البوتيك؟

- لا

وهو يقول

يستبعده من مجال الرؤية وقال

- لا.. ماذا؟

- هل لديك أقوال أخرى؟

وأجاب صامدا وهم يلعبون ونحن نلعب

- لا.. لم أخل بالوحدة الوطنية.

وأقفل محضر التحقيق دون أن يدلى

وأسدل المحقق جفنه على عينيه وهو الرجل الذى عرف أخيرا تهمة بأقوال أخرى.

من مواد العدد القادم

- محمد دكروب يكتب عن كتاب غالى شكرى: «المهيب
- محمود: من الجمالية إلى نويل»
- ابراهيم أصلان يكتب شهادة عن يوسف إدريس
- نصرى حجاج يرد على صبرى حافظ وأمير العمري حول
- قضية كريم الراوى فى لندن
- ونصوص: عبد المقصود عبد الكريم ميسون ملك،
- مصباح قطب، حسن فتح الباب وغيرهم.

أنغام سبتمبرية

وقف الشريط فى وضع ثابت

انظر اليه شوف قبضته السمرة

وعيوننه ثورة مكحلة بشورة

وصدره عرض الارض حاضن مصر

والشام وليبيا وتونس الخضرة

والقصة وفلسطين

والأردن المسكين

والبحر والبساتين والصحرا

وف عز طحن السنين

وقف الشريط فى وضع ثابت

انظر وشوف ع المهل بالراحة

الشمس وسط القبة قداحة

وناس بعيد فى الظل مرتاحة

ومصر واقفة صبية فلاحه

على كتفها بلاص

فيه ألف ثقب رصاص

وقف الشريط فى وضع ثابت

دلوقت نقدر نفحص المنظر

مفيش ولا تفصيلة غابت

وكل شئ بيقول وبيعبّر

من غير كلام ولا صوت

أول ماضعظ الموت

بخفة وبجبروت فى يوم أغبر

على زر فى الملكوت

وقف الشريط فى وضع ثابت

دلوقت نقدر نفحص الصورة

انظر تلاقى الراية منشورة

متمزعه لكن مازالت فوق

بتصارع الريح الى مسعورة

وانظر تلاقى جمال

رافعها باستيسال

ونزيف عرق سيال على القورة

وف عنفوان النضال



ليد ضربة من ضرباتى صابت؟
وضربة من ضرباتى خابت
وضربة وقفت بالشريط فى وضع ثابت؟

قال المكنجى: رجوع مفيش
عيش طول مافيك أنفاس تعيش
ويص شوف..
ركن الشباب صفوف صفوف
ركن الشباب فى السينما بيصفر
مفيش وقوف
ركن الشباب فيه ألف مليون شب
ومش عاجبهم لاملك ولا أب..
انظر إليهم-
وأنت تتذكر

والميه منه خلاص
شلالها فى الرمل غاص
صبية حلوة كأنها تفاحة
لكنها م الحزن دابت
وسط السواد ندابة نواحة
ولما هل بطلها فى الساحة
بالحب والاخلاص
وقف الشريط فى وضع ثابت

خلى المكنجى يرجع المشهد
عايز أشوف نفسى زمان وأنا شب
داخل فى رهط الثورة متمرد
ومش عاجبنى لاملك ولا أب
عايز أشوف من تانى واتذكر



فؤاد مرسى

عام على الرحيل
وحضور في الغياب

إشراك:
محمد سيد أحمد

فؤاد مرسى:

عام على الرحيل وحضور فى الغياب

نفسه بنفسه من خلال عمليات تجاوز متواصلة
لا تنتهى.

وقد كان الدكتور فؤاد مرسى نموذجاً
للمناضل المفكر، كان النضال هو الذى يقرر
فكره. وكان فكره على الدوام متحازاً لما يخدم
النضال. ولم يكن أبداً ممن ينظرون الى العلم
بوصفه ميتافيزيقياً، بل بوصفه على الدوام أداة
نضال تدفع النضال اماماً. كان الموقف العلمى
لديه هو الموقف الذى يحقق العائد الأمثل
للى نضال. وقد يختلف تقدير المؤرخين حول ماهو
الموقف الأمثل فى كل لحظة تاريخية معينة.
وقد يصيب المناضل أو يخيب فى تقرير
ما ينبغي عمله فى هذا الصدد. بيد ان موقف
فؤاد مرسى كان الموقف الصحيح منهجياً، بغض
النظر عن صحة أو عدم صحة أحكامه فى هذا
الوقت أو ذاك.

وقد اخترنا من كتاباته ما يثبت افتراضنا
هنا.. انتقينا مقتطفات بشأن موضوع معين
اخترناه لأنه موضوع حديث الناس الآن، هو
موضوع «القطاع العام». فانه الآن موضوع

علاقة الفكر بالنضال علاقة أكثر تعقيداً مما
قد تبدو فى أول وهلة.

فإن النضال بطبيعته عمل متحاز. والفكر
كى يكتسب مصداقية، وكى يكتسب القدرة
على اقحام الخصوم قبل اقناع الاصدقاء، لابد
ألا يبدو متحازاً. ومع ذلك، فان وحدة الفكر
والنضال لابد ان تنطوى على قدر من الانحياز.
فان النضال يفترض إبراز جوانب فى الفكر تحقق
اهدافه، وتبرر توجهاته، وهذا معنى نضالى
مشروع تماماً، يعترف به خصوم الماركسية فى
الفكر الفلسفى المعاصر، لا معتنقوها فقط. ف
«كارل بوبر» على سبيل المثال، الذى عرف
بعدائه الشديد للشيوعية، قد قال «ان العلم هو
ما يمكن اثبات خطئه»، بمعنى ان ما لا يمكن
اثبات خطئه ميتافيزيقياً، وحقائق منزلة، غير
قابلة للاختبار العلمى.. والخطأ بالمعنى العلمى
هو ما يقبل التجاوز، وهو خطأ بمعنى انه
محدود الرؤية، وأنه عندما يأتى جديد
يتجاوزه، فيخطئه، وبذلك كان العلم فى كل
لحظة متحازاً لمفهوم معين، وأن العلم يصحح

مناقشة محتدمة على صفحات الصحف وفي الدوائر العلمية والسياسية حول مبادئه الأساسية، وحول هل يجوز أن يكون له وجود أصلا.. وصحافة اليمين في مصر اليوم قد شنت حملة شعواء ضد القطاع العام «الكارثة» (١) على حد وصفها.. فان القضية نموذج لقضية فكرية أصبحت تثير على صعيد المجتمع معركة نضالية ضارية.

وقد كان لفؤاد مرسى عبر مسيرته النضالية موقفان أساسيان في تقييم القطاع العام.. أولا، القطاع العام بصفته قطاعا تنشئه البرجوازية لأسباب تاريخية معينة، ولضرورات معينة، وهو قطاع لا يكتسب، لمجرد أنه قد انشئ، سمات اشتراكية. ثم في مرحلة ثانية، وبعد ان ثبت ان القطاع العام، من خلال الخبرة العملية لتجربة مصر التاريخية، قد نهض بدور رائد في اطار تحولات واسعة كان مالها - كما أكدت الشواهد وقتذاك - خدمة قضية الاشتراكية، فلقد أصبح لفؤاد مرسى مرقف آخر يقوم على أن للقطاع العام دورا تاريخيا في اتجاه تجاوز المجتمع الرأسمالي، ووضع اسس المجتمع الاشتراكي.

وقد يبدو لأول وهلة ان الموقفين متعارضان ولكن الذي لا يرى إلا تعارضهما انما يقف من القضية موقفا ميتافيزيقيا، فان القضية ليست قضية منطق شكلي، وليست قضية ما يبدو تعارضا في بعض التوجهات والنصوص، وانما القضية جدلية، وقضية نضالية. وهناك مرحلة يكون تأكيد التحفظات فيها، والتعبير الصريح عن التوجسات، هو الموقف النضالي الايجابي، الذي يدفع الأمور اماما. فلقد كان ذلك في مرحلة اعترفتها شكوك مشروعة حول الأهداف التي من اجلها طرح فكرة القطاع العام،

مرحلة كان فيها الشيوعيون في السجن، مرحلة كان يتعرض فيها الشيوعيون للتعذيب على ايشع نحو، مرحلة لم يكن هناك ما يبشر بأن التحولات الجارية في الاقتصاد، والتأميمات الكبرى التي اجريت في مصر وقتذاك، هي من اجل التطور في اتجاه اشتراكي. ولم يكن متصورا في ذاك الوقت اقامة اشتراكية في غياب الاشتراكيين، ومع وجود الشيوعيين في السجن.

ثم جاءت مرحلة تالية برز فيها أن انجازات الحكومة في اتجاه بناء قطاع عام قوى، رغم كل اوجه القصور في هذا البناء بسبب استبعاد اليسار، وتجميده في السجن والمعتقلات، برز أن هذا البناء كفيلا بأن يتطور اماما.. فلقد صدر الميثاق الوطني سنة ١٩٦٣. وقد افرج عن الشيوعيين سنة ١٩٦٤. وقد ضم الكثير منهم إلى «التنظيم الطليعى» داخل الاتحاد الاشتراكي.. وهذا كله قد خفف من وطأة التباين بين النظام وبين اليسار المصري، وأصبح التجمد عند الطروح والتقييمات السابقة امرا كان لا بد ان يعوق فرص النضال المتاحة، في زيادة تطوير المجتمع اماما. وأصبح يتطلب ذلك موقفا مغايرا للقطاع العام، من أجل دفع الأمور دفعا في اتجاه تقدمي.. فان السلطة لم تعد نفس السلطة، على الأقل في توجهاتها، ورغم أن الزعامة هي الزعامة.. فلقد ترسخت العلاقات مع الاتحاد السوفيتي سنة ١٩٦٤ بزيارة خروتشوف لمصر، وبتدشين السد العالي.. وقد أسهمت هذه الافعال كلها في اتجاه تعميق التطور الداخلي. وأصبح الأمر وقتذاك يقتضى تعزيز ايجابيات الموقف بتأييد الخطوات القائمة، وابرار الفرص المتاحة لمزيد من التطور، لا التركيز على السلبيات وأوجه

ترتب عليه انهيار المعسكر الاشتراكي، واختفاء القطب الدولي المنسوب إلى هدف الاشتراكية والذي كان بسند التطور اماما في اتجاه الاشتراكية.. فان المعادلة قد تغيرت تغيرا كلياً.. واصبنا الآن في مصر بصدد الاجهاز على ثورة يوليو ونجازاتها. وبصدد عالم مختلف داخليا وخارجيا وبصدد جهود لا بد ان تبذل من اجل اعادة بناء عملية التحرر في أطر مختلفة نوعياً..

ومرة أخرى يتجدد التحدي.. تحدى ان نتكشف طريقنا الى التحرر.. طريقنا الى الاشتراكية.. طريقنا الى مجتمع يستعيد فيه الشعب الهيمنة على مصائره، بدلا من أن تحكمه توجهات تأتي من الدول الرأسمالية المتقدمة.. في غياب وجود قطب اشتراكي عالمي.. وفي عصر أكثر حرصا على كشف اخطاء وأوجه قصور الاشتراكية، منه اهتماما بتبيين عيوب وأوجه قصور وأزمات الرأسمالية.. فان ذلك كله يحتاج من جديد إلى فكر خلاق.. فكر يسترشد بمنهج الدكتور فؤاد مرسى في أن الفكر لايجوز أن يكون فكرا مجردا وحسب، وانما عليه على الدوام ان يكون في خدمة النضال.. في خدمة النضال المنحاز.. المنحاز لهماهير الشعب المناضلة.. الكادحة.. التي تعاني.. والتي مازالت تواجهها قضايا تحرر ملحة بالغة التعقيد.. وقد تختلف الأساليب مع اختلاف الظروف، واختلاف موازين القوى، واختلاف ملامح الصراع ولكن هناك ثوابت تتمثل في العلاقات الخلاقية ما بين الفكر والنضال.. وقد كان الدكتور فؤاد مرسى نموذجاً للذين حاولوا على الدوام إيجاد حلول ابداعية لهذه المعادلة الصعبة، المتجددة الصعوبة ابداً..

وهكذا نرى ان دور المفكر المناضل هو ان يستخدم الفكر أداة لدفع النضال اماما، وان يجمع في فكره ما بين التمسك بالقواعد العامة، وما بين ابراز هذا الجانب او ذاك من هذه القواعد العامة، حتى تنهياً على الدوام ظروف أكثر مواتاة لدفع النضال اماما. فإن الفكر أداة نضال وليس مجرد طرح ميتافيزيقي. ان مهمته ليست مجرد «رصد» و«تسجيل» الواقع. ولا مجرد «تحليل» الواقع فقط. فلقد كان لماركس كلمته الشهيرة ان الفلاسفة لم يعد دورهم يقتصر على تأمل العالم، بل أصبح عليهم أن يغيروه.

ومع ذلك فكانت هناك أوجه قصور. ولم يكن لذلك بطبيعة الحال مفر. وهي اوجه قصور أخذت تتعاضد بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، وبالذات بعد تولي انور السادات السلطة. وقد أصبحت مصر عرضة لانتكاسة في اتجاه الرأسمالية.. أى أن تسمية التحرر الوطني تعرضت لتوعية جديدة من التحديات.. وأصبح من الضروري مرة أخرى ان يبرز المفكر المناضل الأخطار التي تهدد إنجازات القطاع العام، والأخطار التي يتعرض لها التطور في اتجاه الاشتراكية. ولقد كان للدكتور فؤاد مرسى مواقفه العملية في هذا الصدد.. فلقد ابعد من الوزارة بسبب موقفه الرافض من ظاهرة «شارع الشوايبي».. ثم كانت له مواقفه الفكرية، وفي مقدمتها كتابه الشهير عن «الانفتاح».. بل كانت له كتابات كثيرة منذ صدور هذا الكتاب، يحذر فيها من هذه الاخطاء، ويعيد تحديد معالم الطريق للبناء البديل عن ذلك الذي توجهت فيه الدولة.. حتى ووجها بطوفان من التطورات لم يكن مقصوراً على مصر فحسب.. طوفان

مختارات من فكر فؤاد مرسى

إعداد: محمد نوفل

«ليست مهمتنا نحن الشيوعيين المصريين هي مجرد التعليق على أعمال البرجوازية سواء بالتصفيق والتهليل، أو بالقدح والتعجيز. ولكن مهمتنا هي رسم الطريق أمام نضال الشعب.. ان القضية المطروحة امام بلادنا الآن هي كيف يجب ان يرتفع الصراع الطبقي لكي تخطر مصر بلا ابطاء من طريق التطور المستقل الى طريق التطور غير الرأسمالى»

«خطوة حاسمة فى طريق التطور المستقل»
اغسطس/سبتمبر ١٩٦٣

الجزء الأول

١- قراءة أولى لتأميمات عبد الناصر الكبير وبناء قطاع عام كبير

(فؤاد مرسى يهدى تحفظاته)

«حول نظرية المجموعة الاشتراكية»

١٩٦٢/١/٢٧

«إن الإصلاح الزراعي وتأميم المشروعات
الاستعمارية والاحتكارية، وتخطيط الاقتصاد
القومي والتوسع في التعاونيات وإصلاحات
يوليو ١٩٦١ التي تشكل مكاسب قاصرة
ومشروطة للعمال والفلاحين إنها جميعا هي
الأخرى ليست معالم اشتراكية.

١- فالإصلاح الزراعي إجراء تفرضه
الظروف الموضوعية لبلادنا، تلك الظروف التي
تطرح علينا في حدود أعمال الثورة الوطنية
الديمقراطية ذات الطبيعة البرجوازية مهمة
تدمير وتصفية الاستقلال الإقطاعي المتخلف
وتطبيق برنامج زراعي رأسمالي ونشر الملكية
الفردية في الريف.

٢- أما التأميمات، فقد بينا في تقرير
«التنمية الاقتصادية بين المد والجزر» كيف إنها
تلعب في بلادنا دورا في تحقيق التراكم البدائي
الضروري لعمليات التنمية ذات الطابع
الرأسمالي في الجوهر، وكيف إنها ليست إلغاء
للملكية الخاصة بقدر ما هي تطوير لقوى
الانتاج الرأسمالية، ومنذ أمد طويل أعلن المجلز

أن التحول إلى ملكية الدولة في الدول
الرأسمالية «لن يذهب بالطبيعة الرأسمالية
للقوى المنتجة».

٣- وأما التخطيط الاقتصادي فإنه لا يعد
إجراء اشتراكيا، أي مقصود فيه رفع
مستوى معيشة الشعب بالذات، بل هو
تخطيط من أجل اختصار عملية التنمية
الاقتصادية لبناء مجتمع يتسم في جوهره
بطبيعة البرجوازية ويستمر فيه التناقض بين
قيادة القطاع العام ونزوات القطاع الخاص.
يجب أن نؤكد أن التخطيط بمعناه الدقيق
يفترض بالضرورة مجتمعا اشتراكيا، ألغيت
فيه الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

٤- وأما التعاونيات، فليست عملا
اشتراكيا في ذاته، إنها تخدم أغراضا برجوازية
صغيرة أساسا، ولقد تحولت سواء في الريف أو
المدينة إلى أجهزة تحت سيطرة الكولاك «كلمة
روسية تعني أغنياء الريف» أو البرجوازية
الوطنية أو الدولة مباشرة، ولم تكن بنائى عن
نفوذ كبار الملاك.

٥- وأما إجراءات يوليو الماضي، فإنها تمثل
تنازلات هامة، ومكاسب للعمال والفلاحين،
غير أنها مطالب قاصرة ومشروطة بتحقيق
الديمقراطية من أجل تحويلها إلى مكاسب
حقيقية. وهي لا تشكل إجراءات اشتراكية وإنما
تعبير عن احتجاجات تطور الثورة الوطنية
الديمقراطية والمطالب الملحة للجماهير الكادحة.

(«حول نظرية المجموعة الاشتراكية»

١٩٦٢/١/٢٧)

(٢) الجوانب الايجابية لاجراءات عهد الناصر

(فؤاد مرسى يبرز الايجابيات)

من «خطوة حاسمة فى طريق التطور المستقل»
اغسطس/سبتمبر ١٩٦٣

-أولا-

فى طريق التطور المستقل

بعد كسب الاستقلال السياسى، أصبحت مهمة بناء اقتصاد وطنى مستقل يكون سندا لاستقلالنا السياسى ذاته، هى المضمون الحقيقى لمواصلة الثورة الوطنية الممادية للاستعمار. وبالتالي كان على بلادنا أن تشق عمليا طريق التطور المستقل، فهذا الطريق يعنى فى الأساس تصفية اقتصاد المستعمرات الذى كان مفروضا عليها. انه يعنى تصفية الاقتصاد شبه المستعمر، شبه الاقطاعى المتخلف، وبناء اقتصاد مستقل متطور يمكن ان يساعد على الانعتاق من دائرة النظام الرأسمالى العالمى، والانتقال الى طريق غير رأسمالى يجنب الشعب الأم الرأسمالية وينطلق قدما إلى الاشتراكية.

ان الاستقلال السياسى خطوة ثورية: بيد ان الثورة الوطنية لا تنتهى بكسب الاستقلال السياسى. ان هذا الاستقلال يظل غير حقيقى ويصبح صوريا ان لم تجلب الثورة معها تغييرات جذرية فى العلاقات الاجتماعية والمجال الاقتصادى. وإن لم تحل المشكلات الملحة للبعث القومى. ان كسب الاستقلال الوطنى هو الشرط الاول للتطور الاقتصادى. ولكن هذا التطور الاقتصادى هو المضمون

الحقيقى لمعركة كسب الاستقلال.

إن طريق التطور المستقل هو الخطوة الانتقالية الضرورية الأولى للتخلص من اقتصاد المستعمرات وتصفية التخلف الطويل الآن للبلدان المستقلة حديثا، تنضم الاقسام الواسعة من البرجوازية الوطنية إلى جماهير الشعب الكادح فى النضال من أجل بناء اقتصاد مستقل يتبنى التجربة أن الدول الغنية مضطرة لاختيار الحل الذى يهدف إلى تأمين ملكية المشروعات الاستعمارية وحشد المرافق الرئيسية للاقتصاد فى قطاع الدولة. ان انشاء وتطوير هذا القطاع بمستلزمان بالضرورة استبعاد الاساليب التقليدية الرأسمالية. وقطاع الدولة هو شكل من اشكال رأسمالية الدولة. ورأسمالية الدولة شكل غير تقليدى للتطور الرأسمالى.

(ص ٧-٨)

ولكن ماهى الظروف التى فرضت الالتجاء إلى هذه الطريق، طريق قطاع الدولة، طريق رأسمالية الدولة؟

لان البورجوازية فى هذه البلاد بحكم السيطرة الاستعمارية السابقة ضعيفة فهى أعجز من ان تنهض بعملية التنمية..

ولأن هذه البلاد ترسم مشروعات تطويرها فى ظل ظروف احتضار الرأسمالية العالمية، ظروف تفكك النظام الاستعمارى فى المستعمرات، ظروف انفضاح مخازى الرأسمالية فى البلاد الاستعمارية وفى نظر الشعوب المستعمرة على السواء. ومن هنا تبدو استحالة أن تلتزم البورجوازية المصرية العون أو القدوة الحقيقية منها وهى تنهار على النطاق العالمى.

فى إطار الانتصار الحاسم للاشتراكية.

فالتنمية تتم كجزء من الثورة الوطنية الديمقراطية التي هي جزء من الثورة الاشتراكية العالمية.

فى ظروف تطلع الطبقة العاملة المصرية لقيادة الثورة على رأس جميع القوى السلمية فى الأمة. ومن ثم تعارض جميع قوى التقدم فى ان تصبح بلادنا مسرحا للنمو الرأسمالى التقليدى سواء من حيث القيام بالتراكم البدائى عن طريق سلب ونهب الطبقات الشعبية أو من حيث التحول الاحتكارى الجشع واستعمار الشعوب الاخرى. ان الرأسمالية قد غدت فى عصرنا (مخافة) الشعوب وبخاصة شعوب البلدان المستعمرة التى عرفت الرأسمالية فى ارقى وأبشع صورة لها وهى صورتها الاستعمارية

وفى عالم اليوم، هذا العالم الذى سمته الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية، تقاس البلدان الاشتراكية وبروليتاريا البلدان الرأسمالية وقوى التقدم فى البلدان الوطنية نفوذا حاسما.

(ص ٩-١٠)

وفى هذه الظروف جميعها، فان طريق رأسمالية الدولة، طريق قطاع الدولة، الطريق المستقل للتطور، قد فرض نفسه على كثير من البلاد المستقلة حديثا كطريق لتنمية اقتصادها المتخلف ولهذا الطريق فى بلادنا معالم خاصة، فرضتها ظروف النضال الثورى فى بلادنا. ان هذا الطريق قد تميز بالدور البارز لقطاع الدولة، وسيطرة الملكية العامة فى الصناعة والتجارة، بينما تميز ايضا بنشر الملكية الخاصة للارض وخلق طبقة واسعة من صغار الملاك فى الريف. غير ان خلق قطاع الدولة ابعد أهمية. فهو يكون القاعدة الاقتصادية لطريق التطور

المستقل.

(ص ١١)

ان قطاع الدولة، على الرغم من كونه شكلا من رأسمالية الدولة (يعتبر من الناحية الموضوعية عنصر نضال ضد الاستعمار وضد الحرية المطلقة لرأس المال الخاص).

ارزوماتيان، الوقت، مارس ١٩٦٣.

ليس التأميم - اذن - فكرا اشتراكيا، لكنه ضرورة للاستقلال الاقتصادى، ضرورة للحصول على الاموال، للتوسع فى الاستثمارات، لتفادى دفع التعويضات، لضمان وجود قطاع يعينه فى دائرة التنمية. ان التأميم فى نظر البورجوازية اجراءات مفروضة، لكنها لا يلبث بعضها ان يجر بعضها بالضرورة، ومن واقع التجربة ذاتها.

(ص ٣٢)

ان تجسيرة الحكام هى التى تفرض هذا التوسع فى التأميم. فلا يلبث التأميم ان يفضى الى مقاومة من القطاع الخاص، وتخريب لقطاع الدولة، يستشري فى غيبة الديمقراطية وانعدام رقابة الشعب، وفى ظل اطلاق ايدى نفر من المديرين والتكنيكين فى ثروة البلاد، ومن ثم تزداد مشكلة التمويل والتنمية تعقيدا.

(ص ٣٣)

لقد اتخذت الحكومة أخيرا اجراءات اقتصادية ذات دلالة هامة. فمنذ عام ٥٦ فرضت ظروف النضال ضد الاستعمار والرجعية تأميم بعض المشروعات الاستعمارية والاحتكارية. ثم اتسع نطاق هذه التأميمات باطراد بحيث غدت الأهمية الأولى فى التنمية الاقتصادية لقطاع الدولة. وحتى قيل انه لا يوجد بلد آخر خارج المعسكر الاشتراكي

أجرى مثل هذا العدد من التأميمات.

غير أن هذه التأميمات كانت تتم دائما - على الأقل اسميا - فى مقابل تعويضات تتخذ شكل سندات على الدولة. واليوم يقصر التعويض لأول مرة على الملكية المؤممة التى لا تتجاوز ١٥ ألف جنيه. وهذا حدث هام حقا. لكن الأهم منه أن قطاع الدولة بلغ من خلال التأميم والمصادرة نقطة الحرج، نقطة أصبحت تقتضى بلا إبطاء الدور المتزايد الأهمية لجماهير الشعب الكادح وعلى رأسها الطبقة العاملة فى كل من الاقتصاد والدولة والاعترضت الثورة كلها لخطر الانتكاس.

(ص ٢)

تطوير قطاع الدولة والقطاع التعاونى ليسهلا الانتقال إلى طريق التطور غير الرأسمالى. فكيف يتحقق ذلك؟ أنه يتحقق بالتصفية النهائية لمواقع رأس المال الاستعمارى، والتصفية النهائية لمراكز البورجوازية الكبيرة، والتصفية المطردة لمراكز الاقطاع.

ولكن هذا لا يكفى. فلا بد من نقل تقاليد الاقتصاد إلى أيدي الشعب الكادح نفسه، لا بد من نقل ملكية وسائل الانتاج الرئيسية إلى الشعب الكادح فعلا، لا بد من تمكين العمال والفلاحين وصغار المنتجين من الإدارة الذاتية للإنتاج.

(ص ٦٣)

إن الطريق غير الرأسمالى ليس هو الطريق المستقل، ليس هو التأميم ولا التعاون ولا المصادرة على الرغم من أهميتها القصوى. وإنما الطريق غير الرأسمالى ضرورة لاستئصال شأفة التخلف الاقتصادى والاظلمت مصر تلعب دور الريف العالمى للاستعمار، وظلت موضوعا للاستغلال شبه الاستعمارى. انه طريق تنمية القوى المنتجة حتى تختصر مصر الطريق إلى الاشتراكية.

(ص ٦٧)

ان طريق التطور غير الرأسمالى هو طريق القضاء على التخلف الطويل الامد، طريق تصفية اقتصاد المستعمرات، طريق تصفية الاستعمار والاقطاع والاحتكار نهائيا، طريق تحسين مستوى معيشة الشعب الكادح تحسينا جديا.

ومن ثم قد يبدأ هذا الطريق فى البلاد ذات النمو الرأسمالى مثل مصر بقاعدة انتاج رأسمالية. لكنه يجب ان يتجه بالضرورة فى طريق الحد المطرد من حرية رأس المال الخاص

نحو طريق غير رأسمالى للتطور

حتى الآن، لم تقطع بلادنا سوى شوط، بعيد حقا لكنه مجرد شوط فى طريق التطور المستقل لقد تحولت من طريق التبعية للاستعمار إلى طريق التطور المستقل، تخلصت من اقتصاد المستعمرات لكنها لم تتحرر تماما.. كما أنها لا تزال تشكل جزءا من النظام الرأسمالى العالمى..

إن مجموعة الاجراءات الاقتصادية التى اتخذت منذ النصر فى بورسعيد من الضخامة والانتساع بحيث لم يبق لها مثيل فى بلد غير اشتراكى. بل لقد تخطت الحدود المرسومة لها فى الميثاق الوطنى.

ولقد أصبح من الضروري مواجهة المشكلة التالية فى جدول الأعمال وهى ضرورة الانتقال الى طريق التطور غير الرأسمالى من أجل تأمين المنجزات التى حققها التطور المستقل. ان المهمة المطروحة علينا اليوم هى مهمة

وهم جزء لا يتجزأ من جمهورية البورجوازية الوطنية، ولهم مصالح مرتبطة بالقطاع الخاص تحت شتى الصور ولقد رأينا كيف أن قطاع الدولة لا يمكن أن يحول دون نمو البورجوازية الوطنية.

وإذا نحن قمنا بتخط مصر طريقا غير رأسمالي للتطور؟ إن هذا يتوقف على السلطة فيجب أن تتحول السلطة إلى أيدي الطبقات المؤتلفة، التي تلعب الطبقة العاملة بداخلها دورا قياديا متزايدا الأهمية. إن هذا يتوقف بالضرورة على توفير حريات ديمقراطية سياسية ونقابية واسعة النطاق، حريات تتمتع بها الطبقات الشعبية الكادحة ولا يمكن الانتكاس عليها. كما يتوقف على وجود جبهة وطنية مشكلة من جميع القوى الراغبة في مواصلة السير بالشورى إلى نهايتها قهيدا لإجراء التحول إلى الاشتراكية من العمال والفلاحين والمثقفين الثوريين وتلك الأجزاء من البورجوازية الوطنية التي ما زالت ترغب في التقدم وتفضل مصالح أغلبية الأمة. مثل هذه الجبهة تدعم بقدر ما يتقدم التحالف الوثيق بين العمال والفلاحين وهم أغلبية الشعب الكادح، والذين بتحريهم بتحقيق المضمون الديمقراطي للثورة.

وعندئذ، وعندئذ فقط، في ظل سلطة الطبقات الوطنية المؤتلفة، في ظل سلطة الدولة الديمقراطية الوطنية، يمكن لقطاع الدولة الحالي أن يكون أداة لتسهيل الانتقال إلى الطريق غير الرأسمالي. وسيكون قطاع الدولة الحالي نظرا لضخامته ونوعيته أداة حاسمة في هذا التحول. أما قبل هذا، وعلى الرغم من ضخامته ونوعيته، فلن يكون قطاع الدولة سوى أداة في طريق التطور المستقل، أداة هامة، لكنها أداة

في نفس الوقت الذي يسعى للتعجيل بتنمية القوى المنتجة من أجل أن يقضى حتما وسريعا إلى الاشتراكية. ولذلك تعتبر قضية السلطة هنا قضية حاسمة.

(ص ٦٨)

* تغيير سلطة الدولة:

وهكذا نصل إلى قضية السلطة. فلا بد من إجراء تغيير في هذه السلطة إن قطاع الدولة يستمد طبيعته من سلطة الدولة. لقد وجد في ألمانيا النازية والمجترات العمالية والاتحاد السوفييتي الاشتراكي، والصين الشعبية، ومصر الوطنية، ومع ذلك ففي كل بلد منها يتخذ قطاع الدولة طبيعة مختلفة، بحسب طبيعة الدولة إن سلطة الدولة ليست مجرد شكل، ليست لافته تعلق على باب قطاع الدولة لكنها مضمون جديد يكتسبه قطاع الدولة، إن تغيير السلطة هو جوهر التغيير المطلوب في قطاع الدولة، وهو تغيير ليس بالقليل الأهمية، أليست طبيعة الدولة تتغير بتغير الطبقة التي تمسك بالسلطة فيها، فكذاك الشأن في قطاع الدولة، إنه جهاز من أجهزة الدولة، تتغير طبيعته بتغير سلطة الدولة إن كل شيء يتوقف على هذا العامل.

من الذي سيمسك بزمام السلطة في مصر؟ وكما توجد السلطة حاليا في أيدي البورجوازية الوطنية، يقبض البورجوازيون على قطاع الدولة. ويحاول عبد الناصر أن يصوره لنا ملكية جديدة في قبضة رجال جدد هم فئة التكنوقراطيين. لكنهم في الواقع ليسوا طبقة جديدة، ولا طبقة فوق الطبقات. إنهم ليسوا منزهيين عن نزوات الملكية الخاصة



الاشتراكي:

من خلال معركة التنمية والتحرير
الاقتصادي غدت الملكية العامة وسيطرة
الشعب على جميع وسائل الانتاج اساسا واقعا
تقوم عليه عملية التنمية المستقلة والتصنيع
الحديث وتحسين مستوى المعيشة. ولم يكن
ذلك صدفة.

مهدة بالزوال من قبل جميع اعداء الثورة. هذا
بينما تحتفظ له البورجوازية الوطنية بدور
خاص لتخليد سلطتها.

(٣) إمكانية التحول الى الاشتراكية

(التأييد الكامل للتجربة)

فقد كان ظهور القطاع العام الى الوجود من
خلال النصر على العدوان الاستعماري نقطة
تحول في طريق الثورة كلها، على الرغم من
الحصار والرأسمالي حوله ثم دارت المعركة رهبة
لتصفيته ولكنه انتصر واستقر نهائيا. ومن
خلال التجربة الثورية ذاتها اصبح قاعدة
التحول الاشتراكي كله.

* وهو يعتبر عصر نضال ضد الحرية

من «حمية الحل الاشتراكي» يونيو ١٩٦٧

وهكذا، وفي وجه مقاومة عاتية، كانت
النتيجة الايجابية هي التوسع المستمر في
القطاع العام.

وانتصرت ضرورات السير بالثورة.
القطاع العام قاعدة التحول

تصفية او ابقاء القطاع العام عقب هزيمة العدوان هي المضمون الجديد للثورة الوطنية، وهي المضمون العميق لاستمرار الثورة. وكان لانتصار الثورة في حماية القطاع العام معناه المباشر في الانتقال من مواقع الثورة الوطنية الى مواقع الثورة الاجتماعية بنجاح.

ثانياً: يعتبر القطاع العام قاعدة النضال من أجل الاشتراكية. فبالاستناد إلى سلطة الشعب العامل، يتطور هذا القطاع في اتجاه خلق وتطوير علاقات انتاج اجتماعية جديدة.

ويقام هذا القطاع على أساس الملكية العامة، وسيطرة الشعب على جميع وسائل الانتاج، وتحكمه في جميع القمم العليا لاقتصادنا واشتماله على العتاد الاقتصادي الحديث، والخبرات الفنية واستخدامه لمبادئ التخطيط العلمي، واعتماده على الجهود الخلاقة للشعب العامل من الفنيين والاداريين والصالحين، انه بهذا كله يمثل ارقى مانهل اليه، انه في الحقيقة العوايه الجبار لتعبئة المخدرات القومية من أجل التنمية.

ثالثاً- يشكل القطاع العام قاعدة للنضال من أجل الديمقراطية الاشتراكية ان مبدءاً أن يحكم الشعب نفسه بنفسه فعلاً اقرب الى التطبيق في القطاع العام منه في أى موضع آخر من المجتمع. وفضلاً عن أن القاعدة الديمقراطية السليمة هي أن ممارسة الديمقراطية إنما تبدأ من مواقع الانتاج. فان عناصر ديمقراطية الانتاج التي اقترتها الثورة يمكن ان تتكفل بتحصيل القطاع العام الى قطاع ديمقراطي يعمل على اقرار واستقرار الديمقراطية في البلاد. ان مبدءاً مشاركة العاملين في مجالس الادارة بنصف المقاعد، ومبدأ تخصيص نسبة النصف في المجالس الشعبية للعمال

المطلقة لرأس المال الخاص المستغل يسد أمامه مجالات التركيز والنمو الاحتكاري. فهو يقيد المبادرة الحرة للرأسماليين ويحظر عليهم فروعا كاملة من الانتاج والمبادلة، كما يحصر ملكية بعض الرأسماليين في حدود ١٥ ألف جنيه وان لم يضع حداً أعلى لكل الملكية الرأسمالية.

من أجل هذا كانت المعركة حول القطاع العام عقب النصر هي المضمون الحقيقي للثورة الوطنية في استمرارها. وليس النصر الذي تحقق للقطاع العام بأقل من النصر الذي تحقق في بورسعيد. ففي معركة القطاع العام، بدأ انتقال القوى الثورية من المواقع الوطنية الى المواقع الاشتراكية.

(ص ٢٦-٢٧)

انتصار القطاع العام

هكذا يشاء التاريخ ان الملكية العامة التي بدأت في مصر من خلال معركة النصر على العدوان في سنة ١٩٥٦ إنما تتسع من خلال معركة تدعيم الاستقلال الوطنى اقتصاديا من خلال للتنمية الاقتصادية. فقد تدعم النصر الوطنى عن طريق بناء اقتصاد عصى متقدم، ونشأ قطاع عام هو اليوم معقد آمالنا في بلوغ الاشتراكية، فهو قاعدة التحول الاشتراكى. ويظهر دوره هذا في أكثر من ناحية:

أولاً- مازال القطاع العام قاعدة للنضال الوطنى ضد الاستعمار القديم والجديد، من أجل تصفية السيطرة الاستعمارية على اقتصادنا، ووقف استنزاف الاحتكارات الاجنبية لثورتنا، وبناء اقتصادى وطنى متحرر. ولهذا تعاديه الدوائر الاستعمارية وتقوم بالتعاون مع الرأسمالية الكبيرة بالترويج لطريق التطور الرأسمالى. من أجل هذا كانت المعركة حول

والفلاحين، يرسيان اساسا صالحا لمثل هذه الديمقراطية يمكن تطويره في المستقبل.
وابعا: يجب أن يعطى القطاع العام حقه من الفخر، وقد استطاع أن يكون كادرا قياديا فنيا وإداريا هو ثروة قومية. تكونت داخله وبفضله، ولأولها في النهاية له، للشورة والشعب.

(ص ٩٠-٩١)

ولاشك أن للقطاع العام عيوبه، ولكن هذه العيوب لا يمكن أن تنال من مكانته كقاعدة للتحويل الاشتراكي. فإذا لاحظنا أولا، أن الرأسمالية الكبيرة التي قام القطاع العام وتوسع على حسابها قد فرضت حوله حصارا محكما، وتمكنت من استنزاف جزء كبير من أمواله ومكنت عددا من أفرادها من أن يتسربوا إليه، نستطيع أن نتبين أن هذا القطاع العام قد تمكن مع ذلك من أن ينمو ويزدهر منذ عام ١٩٥٧ دارت المعركة مع الرأسمالية بل مع الاستعمار نفسه حول تصفية القطاع العام.

إن أغلب انحرافات القطاع العام أو اخفاقاته إنما ترجع إلى وجود قطاع خاص إلى جانبه، به أجزاء طفيلية ومضارية تحول منجزات القطاع العام ومكتسبات الشعب إلى أرباح طائلة لها. مثل ما حدث في قطاع المقاولات وقطاع تجارة الجملة.

-٤- الاستخلاصات النظرية: دور القطاع وموقعه

من «التخلف والتنمية» (الصادر عام ١٩٨٢)

مآل القطاع العام

ومع ذلك فإنه ينبغي أن يكون معروفا أن

ملكية الدولة لا تحل بذاتها كل مشكلات التنمية وأن الركوز إلى قيام القطاع العام لا يعني شيئا في حد ذاته. ووجود القطاع العام لا يكفي لأول وهلة لفهم طبيعة مجتمع ما، فهناك قطاع عام موجود تقريبا في كل المجتمعات المعاصرة.

لذلك يتوقف الأمر على علاقات القوى بين الطبقات الاجتماعية والقوى السياسية داخل كل مجتمع. يتوقف الأمر على الطبقة أو الطبقات التي تسيطر على السلطة في الدولة. وبصفة عامة، فإن القطاع العام أو رأسمالية الدولة في البلدان المتخلفة ظاهرة تقدمية، إذ تقوم على التصنيع وترمي إلى الاستقلال وتصفية التخلف والتبعية. غير أن طبيعة القطاع العام إنما تتحدد بالمصالح التي يخدمها هل هو يخدم الأمة كلها أم يخدم طبقة معينة من طبقات المجتمع، وعندئذ يتوقف الأمر على تحديد طبيعة الطبقة أو الطبقات التي تمارس السلطة السياسية في الدولة. وبعبارة أخرى، فإن الصراع الاجتماعي من أجل التأثير على سياسات الحكومات وإمكان استخدام سلطة الدولة لأهداف التنمية، هو الذي يحدد في النهاية مكانة القطاع العام في الاقتصاد القومي. فإذا ما تحولت السلطة في الدولة إلى أيدي الطبقة الرأسمالية وحدها، فإن القطاع العام يتضاءل ليصبح في خدمة الرأسمالية الخاصة ويكف عن ممارسة دوره القيادي في التنمية. بل وقد يكف عن مهام التنمية بآمرة. كذلك الشأن إذا ما كانت بداخل الدولة رأسمالية بيروقراطية تقود القطاع العام وتحوله إلى قطاع خاص لها وتضعه في خدمة القطاع الخاص كله. عندئذ فإن التلقائية تعود لتسود التطور الاقتصادي. أما الخطط التي توضع



فانها لا تتفد. وبذلك يسيطر رأس المال الخاص بالفعل على الرغم من وجود القطاع العام.

وغالبا ما يتخذ الصراع حول القطاع العام صورة التسلیم بوجوده مع رفض دوره القيادي. وعندئذ تجرى العادة على تحميل القطاع العام مسئولية انشاء الهياكل الاساسية للنقل والمواصلات والطاقة. وبناء الصناعات الاساسية كالصلب والاسمنت والكيمويات.

فمثل هذا النشاط الاقتصادي مبررات لتصور الرأسمالية الصناعية التي تحجم عادة عن الاستثمار فيه مع حاجتها اليه، ومن ثم تنمو هذه الرأسمالية في سوق تتمتع بالحماية الى حد كبير. وفي هذا الوضع، غالبا ما يواجه القطاع الخاص مشكلة تتعلق بتعبئة الموارد، فمدخراته المستمدة من فائضه لا تغطي في العادة كل استثمارات، ومن ثم يتم تمويل الباقي بالاقتراض من البنوك وغالبا ما تكون هذه البنوك مؤتمنة، ومن ثم فان القطاع العام المصرفي يمثل مصدرا رئيسيا من مصادر تمويل القطاع الخاص. وبذلك يوضع القطاع العام من البداية أو يتحول فيما بعد ليكون في خدمة القطاع الخاص الذي يعمل عندئذ كاققتصاد رأسمالي يخضع لقوانين الرأسمالية الصارمة.

غير أن الصراع الاجتماعي لا يتحمل فقط في الصراع حول وجود أو عدم وجود القطاع العام، ولا حول دوره القيادي أو التابع داخل الاقتصاد القومى. وإنما يجرى الصراع الاجتماعى بصورة شتى حول القطاع العام من داخله ومن خارجه على السواء. ويجرى مثل هذا الصراع في الحياة اليومية ويتخذ سبيله تحت صور شتى.

(١) فمن داخل القطاع العام تشود مشكلات متعددة في مقدمتها مشكلات

العاملين ودورهم في الانتاج ونصيبهم في التوزيع، ومشكلات التنظيم والادارة وما يتبعها من مخاطر بيروقراطية وتكنوقراطية. ومشكلة التزود بالخدمات والمعدات ومشكلة التسويق ومشكلة التسعير ومشكلة التمويل.

(ب) ومن خارج القطاع العام فانه يواجه مجموع المستهلكين والقطاع الخاص وقطاع الانتاج الصغير والقطاع الخارجى بكافة تأثيراته على السوق الداخلية.

(ج) وفي داخل المجتمع: فان نمو القطاع العام يخلق فئة اجتماعية متميزة من التكنوقراطيين والبيروقراطيين، من الفنيين والاداريين، بالاضافة الى طبقة عاملة منظمة. وغالبا ما تشكل الفئة المتميزة صفوة اجتماعية تنظم كجزء لا يتجزأ من الطبقة الحاكمة.

ومن أجل مواجهة هذه المشكلات فانه لا مفر من اعمال القوانين الموضوعية للاقتصاد السياسى جنباً الى جنب مع اعمال الرقابة الديمقراطية لمجموع العاملين وجماعير الشعب. ولذلك فان الدور القيادي للقطاع العام في إطار دولة تحكمها الطبقات العاملة بما يكفل اخضاع القطاع العام لاهداف التنمية الشاملة.

(ص ١٤٣-١٤٤)

الجزء الثانى

(١) الانفتاح والحسملة على القطاع العام

من كتاب هذا الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٥)

لماذا القطاع العام؟

فيما بعد الهزيمة، أحدثت الحملة الرجعية بالقطاع العام. وراحت تشكك فى مشروعيتها وتتساءل عن علة وجوده كأنها هو نبت من غير قرية. ولذلك، كان علينا منذ البداية أن نطرح هذا السؤال:

لماذا القطاع العام؟

والواقع أنه عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت مصر مجتمعاً شبه أقطاعى شبه مستعمر. وكان معنى ذلك أن مصر كانت لاتزال تعاني من سيطرة بقايا الاقطاع والنفوذ الاستعماري. وإنما كان لذلك معنى آخر هو أن مصر كانت قد عرفت الرأسمالية. لكن هذه الرأسمالية لم تكن قد سيطرت على المجتمع بعد.

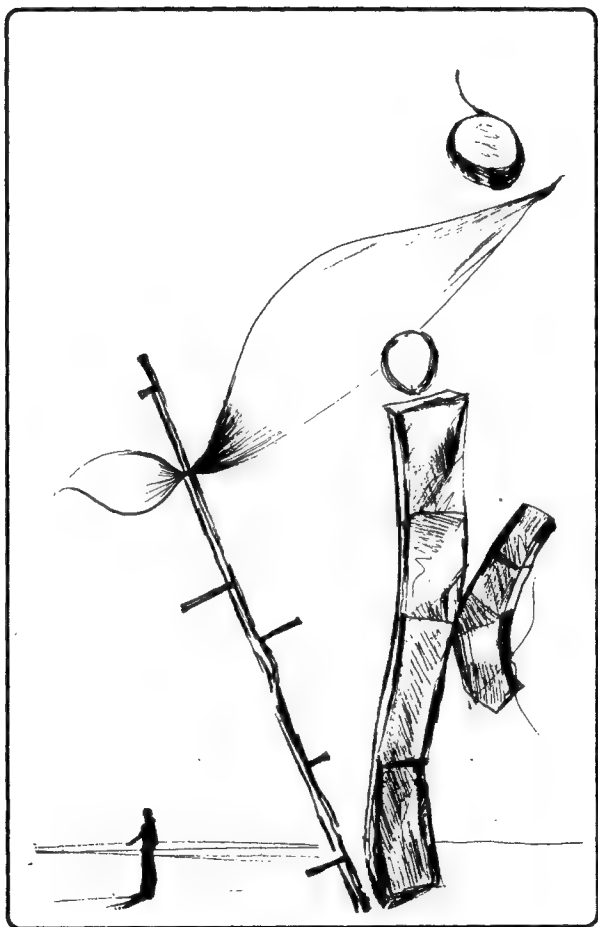
ومنذ يوليو ١٩٥٢ وحتى يوليو ١٩٦١ كانت الثورة قد أجهزت على بقايا الاقطاع والسيطرة والاستعمارية، وأفسحت المجال للرأسمالية والرأسماليين. لكنهم عجزوا فى التجربة والواقع عن إجراء التنمية الاقتصادية التى كانت توجبها الظروف الملحة لبلد متخلف. وعندئذ كان على الثورة أن تتصدى من خلال تأميمات يوليو ١٩٦١ وما بعدها لمهمة التنمية كاملة من خلال القطاع العام الذى كان قد ظهر

الى الوجود فى أعقاب عدوان ١٩٥٦. تعبيراً عن بدء مرحلة استقلالنا الاقتصادى وارساء دعائم التنمية الاولى. ومنذ يوليو ١٩٦١ وتلك هى مهمة القطاع العام الجوهرية. (ص ٢١)

ويكفى أن يكون القطاع العام بعماله وفنييه ومدبريه المصريين هو الذى قام بتحرير الاقتصاد القومى من السيطرة الاستعمارية فانتقلت اكبر المشروعات الى الادارة المصرية دون أن ينهار الانتاج او يتوقف. ويكفى أن يكون القطاع العام هو الذى قام رغم كل ظروفه بسد العجز فى ميزانية الخدمات، وتوفير جانب كبير من الفائض للاستثمار فى التنمية، ولقد تأكدت هذه الحقيقة طوال السنوات التى تلت حرب يونيو ١٩٦٧، وخلال حرب أكتوبر ١٩٧٣ نفسها ومازال القطاع العام هو القاعدة المادية الاساسية التى يمكن أن تسمح لبلادنا بالتحول فى يوم ما الى الاشتراكية. بل ان أى تقدم اقتصادى لا يمكن أن يتوقع من غير أن يكون القطاع العام هو محوره ونقطة انطلاقه.

(ص ٣٢-٣٣)

وعلى مدى سنوات تصدينا لاتجاه كنا نعرف منذ البداية غايته ومنتهاه، فالتجربة التى اقامتها الدولة باسم التحول الاجتماعى كانت- فى النهاية- تجربة علوية تفتقد الجذور العميقة والمنظمة بين الجماهير التى كانت- مع ذلك- تمنحها التأييد الفاعر بسخاء- تطوعاً من جانبها وحدها عليها- بأمل أن تنمو



وتستقيم فيما بعد..

العام: هل القطاع العام قاعدة للتحرر الوطني أم منفذ لاعادة الاقتصاد الوطني تحت رحمة السوق الرأسمالية العالمية؟ هل القطاع العام قاعدة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية لمصلحة الشعب أم مصدر اضافى لإثراء قلة طفيلية من الوسطاء والسمسارة والمديرين؟ هل القطاع العام قاعد للتحويل الاشتراكى ام قاعدة لرأسمالية الدولة؟ (ص ٤٧)

إعادة النظر فى الطريق للارأسمالى:
من هنا ، فلابد أن يطرح السؤال الذى يفرض نفسه عن ماهية طريق التطور الذى نسلكه. فمئذ اجراءات يوليو ١٩٦١ التى وجدت صيغتها النظرية فى الميثاق الوطنى، أصبح الاتجاه المعلن لبلادنا هو الاتجاه فى طريق التطور للارأسمالى، وهو الطريق الذى اطلق عليه أحيانا، اسم الطريق الاشتراكى.

والواقع أنه بدلا من أن تفرض البلاد على نفسها بكامل طبقاتها مستوى من التضحيات تعيد به البناء و التعمير، تهدو الطبقات المالكة بالذات غير راغبة فى تحصيل التضحية المطلوبة.

وعندئذ يبدو الاعتماد على الاستثمار الاجنبى مخرجا سعيدا للجميع.

لكن هذا المخرج ينطوى- إن لم يتدارك- على مخاطر جسيمة سوف تلحق يوما بعد يوم بالاستقلال الوطنى والتنمية الاقتصادية والتقدم الاجتماعى والتطور الديمقراطى للبلاد. (ص ١١٢)

إن مشكلة المشاكل فى أن هناك وضعنا اجتماعيا معينا صار يولد كل يوم وكل ساعة بل وكل دقيقة هذه الأوضاع التى نشكو منها. ولم يعد يجدى ان نواجه أعراضه وآثاره

وكان القطاع العام عندئذ محط الأمل المعقود على التجربة كلها، وبالمثل كان هو هدف كل الحملات المضادة. ولذلك، فعندما عجزت الدولة عن متابعة اسلوب التنمية المخططة، وتخلت بعد انجاز الخطة الخمسية الأولى عن البدء فى الخطة الخمسية الثانية. تهباً المناخ لتوجيه السهام المسومة الى القطاع العام. فلما حلت هزيمة ١٩٦٧ تجددت الحملات بلهجة أشد وأعنف على القطاع العام بل وبدأت السهام تنوش التجربة كلها. من هنا- فيما نعتقد- بدأ التحضير للاقتصاد الحر، وبدأ لذلك التحضير لسياسة الانفتاح الاقتصادى. وبدلا من الأخذ بأسلوب اقتصاد الحرب لمواجهة الأعباء المتزايدة تطلعت الرأسمالية النامية لابتزاز الدولة فى معنتها. وطالبتها بالتنازلات.

(ص ٦)

وخمدت الحملة على القطاع العام بعض الشئ، واتخذت بعد ذلك صورة دعوة (لاتاحة الفرصة) أمام رؤوس الاموال الاجنبية. (ص ٧)

ومن ثم تصل الحملة على القطاع العام الى غايتها عندما تعلن الدعوة لتصفية القطاع العام علنا- وباسم الخسارة والفشل- سواء تمت التصفية فى صورة بيع القطاع العام فى السوق او فى صورة «الادماج» والتصفية القانونية. ويتفكك القطاع العام الى وحدات متفرقة تصارع كل منها على حدة من أجل البقاء بغض النظر عن الوسيلة.

مصير القطاع العام:

لهذا يتساءل الشعب عن مصير هذا القطاع

ونتائج من غير أن نتصدى له هو نفسه.

وهذا الوضع الاجتماعي يتمثل في أن هناك طبقة عليا جديدة قد نمت وصارت لها وجودها المحسوس ، بل صارت لها تطلعاتها لفرض سيادتها على المجتمع بأسره. وتلك هي المشكلة الأم في بلادنا - لأنها تقف مباشرة ضد أسس العمل الوطني التي حرصت عليها الرسالة وهي: التنمية الاقتصادية والاستقلال الاقتصادي والتقدم الاجتماعي.

(ص ١١٢)

هناك رأسمالية كبيرة جديدة:

ومن الإنصاف أن نقول إن هذه المشكلة ليست بنت اليوم، وإنما لها تاريخ يرجع في النهاية إلى الوقت الذي اتخذت فيه الثورة اجراءات يوليو ١٩٦١ وما بعدها. والواقع أنه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، ونشاط الرأسمالية الوطنية ينمو باستمرار وبخاصة فيما بعد ثورة يوليو.

ولاشك أن نمو الرأسمالية الوطنية مطلوب ومفيد، طالما كان ذلك يجري طبقا لخطة التنمية الاقتصادية الشاملة وتحقيقا لأهداف المجتمع كله. وقد نمت الرأسمالية الوطنية بالفعل، ونجحت في بناء صناعات تكميلية مساعدة لتتجلبت احتياجات حقيقية في الاقتصاد القومي. غير أن تنشيط التطور الرأسمالي بلا رقابة الخطة، لابد أن يحدث في مجرى الاقتصاد القومي عمليتي تركيز وتتركز للثروة، مصحوبين بعملية قمايز اجتماعي. ومن ثم كان لابد أن تتجمع لدى الرأسمالية المحلية ثروات كبيرة تضعها في مركز متميز يجعلها تعيد النظر في علاقاتها بالطبقات المالكة القديية، وكذلك علاقاتها برأس المال الاحتكاري الاجنبي.

وفيما بعد الهزيمة العسكرية جرت تنازلات لقطاعات معينة من الرأسمالية الوطنية في صورة رفع مستمر لأسعار بعض الحاصلات الزراعية الرئيسية، وإباحة الاستيراد بدون تحويل عملة، ووقف الانتقال التدريجي لقطاعي تجارة الجملة والمقاولات إلى القطاع العام ومع توسيع القاعدة الانتاجية، وزيادة وزن القطاع الرأسمالي، جرى قمايز طبقي جديد وظهرت فئات وقوى متميزة داخل الرأسمالية نفسها. لقد تكونت اقسام واسعة ذات طبيعة تجارية او مضاربة أو بيروقراطية، وهي أقسام غدت تشكل رأسمالية كبيرة جديدة متميزة عن الرأسمالية الوطنية التي مازالت تضم الرأسمالية المتوسطة أساسا. ولقد شرعت هذه الرأسمالية الكبيرة من ثم تعيد النظر في المقومات الأساسية للاقتصاد القومي، وراحت تتطلع إلى العون من جانب الرأسمالية العالمية من أجل تعزيز مكانتها المحلية وفرض سيطرتها الكاملة على المجتمع المصري بأكمله.

هكذا تبلورت في قصة المجتمع = من جديد - فئات وأقسام عليا تشكل رأسمالية كبيرة، ذات كيان طبقي مستقل عن الرأسمالية الوطنية، وذات اتجاهات مختلفة عنها، وفي احيان كثيرة متعارضة معها.

(ص ١١٩-١٢٠)

الرأسمالية الكبيرة تستعدي الاستعمار الجديد:

ومن أجل التأمين الكامل والنهائي لامتيازاتها الطبقية، تلجأ الرأسمالية الكبيرة إلى التحالف مع رأس المال الأجنبي، أي مع الرأسمالية العالمية. وهذا هو المصدر الموضوعي

بحكم ورقة أكتوبر هو «توفير كل الضمانات للأموال التي تستثمر فى التنمية». ولكن هذه الضمانات لن وضد من؟ هى أولا ضمانات للخارج وللداخل بل للداخل قبل الخارج، وهى ثانيا ضمانات ضد ما ومن يقف فى وجه «حرية الحركة الاقتصادية» لهذه الاموال، ضد كل القيود التى تضمنتها أى نصوص مكتوبة . حسنا- ولكن الى مدى؟ هنا تختلف العقول والأفهام، واختلفت بالفعل الاجتهادات. وأشهد أن قد ظل الفموض قائما هنا حتى قال رئيس الوزراء ممدوح سالم قولته الحاسمة: «الاصل هو اباحة الاستثمار. وكل شرط هو قيد. وكل قيد هو انغلاق».

(ص ١٤٢)

تفكيك وتقليص القطاع العام؛

لاشك أن الاجراءات السابقة من اباحة للاستثمارات الاجنبية، ومن اطلاق حرية الرأسمالية المحلية فى النمو، تمثل بعد ذاتها تقليصا وتفكيكا للقطاع العام، لحجمه ولدوره. لكننا نريد هنا أن نتكلم فقط عن تلك الاجراءات التى انصبحت على القطاع العام مباشرة:

فباسم القضاء على المعوقات التى تعترض طريق الانطلاق فى الانتاج، تجرى عملية انفتاح القطاع العام، فالقطاع العام هو الآخر يجب أن يفتتح.

وعلى احسن الفروض، فإن المفهوم الرأسمالى للتنمية فى بلد قام انما يقوم على التسليم بانقسام الاقتصاد القومى الى قطاعين مستقلين، قطاع خاص يحفزه معيار الربح، وقطاع عام تحفزه الرغبة فى حل بعض المشكلات الاقتصادية. وعندئذ يطلق العنان

لخطر ضياع الاستقلال الاقتصادى واعادة السيطرة الاجنبية، لأن التحالف بين الرأسمالية الكبيرة المحلية وبين الرأسمالية العالمية يشكل بالدقة جوهر الاستعمار الجديد.

ان مهمة فرض الجزية الاستعمارية واستغلالها لم تعد موكلة بأيدي قوات الاحتلال العسكرى، ولا بأجهزة ونظم القهر السياسى، وانما صارت موكلة بأيدي القوانين التلقائية للاقتصاد الرأسمالى العالمى. ومن ثم يكفى لتأكيد طابع التبعية الاقتصادية وجود هيكل اقتصادى صناعى ومالى وتجارى يهيم ظروف التبعية الامبريالية العالمية. ومن هنا حرص الرأسمالية. ففيما بين شهرى يونيو عام ١٩٧٤ ويوليو من عام ١٩٧٥. تتابعت القوانين والقرارات التى تضع سياسة الانفتاح الاقتصادى فى التطبيق ص ٣٩.

وبعد أن ساد لبعض الوقت منهج «التغيير البطئ» أصبحت التغيرات السريعة ملحّة على المستوى الاقتصادى وبهذا المعنى اكتمل بالفعل مفهوم الانفتاح الاقتصادى باعتبار ان المقصود منه هو التغيير الشامل للاقتصاد المصرى. فليس الانفتاح الاقتصادى اذن مجرد موقف من رأس المال فى الخارج. وليس الانفتاح الاقتصادى مجرد سياسة عارضة او عابره أو مؤقتة. وانما الانفتاح الاقتصادى هو جوهر استراتيجية المرحلة التلويغية التى بدأت بعد حرب أكتوبر.

(ص ١٤٠)

ما هو الانفتاح الاقتصادى؟

وبعيدا عن كل تلاعب بالفاظ، وبعيدا عن كل تصريحات الافعال، فالانفتاح الاقتصادى



للقطاع الخاص وتترك له القيادة الاقتصادية،
بحيث تأخذ الدولة على عاتقها أن تتولى تلك
الأنشطة غير المربحة
(ص ١٧٤)

بينما يتولى أغلب النشاط الاقتصادي
رأسماليون فرديون على أساس السعى إلى
الربح والخجة هنا معروفه ، وهى أن مثل هذا
التنظيم يوفر الحافز الفردى لدى اصحاب
الاموال، ومن ثم يخلق الكفاءة القصوى
والتشغيل الإمثل للاقتصاد القومى.

من الرأسماليين.

ثانيا- ولأنها تكون أيضا تنمية
مشوهة اجتماعيا:

فسيطرة المفهوم الرأسمالى يجعل من
التنمية المشوهة اقتصاديا تنمية مشوهة
اجتماعيا. اذ ان إعادة توزيع الدخل القومى
تتم عندئذ لصالح قلة من أبناء الوطن، قلة من
المنظمين والرأسماليين، فكون لديهم امكانية
زيادة ارباحهم على حساب الدولة والقطاع
العام. لأن نشاطهم يتوقف الى حد كبير على
جهود موظفى الدولة والقطاع العام وذلك من
خلال التراخيص والعقود والقروض والمزايدات
والمناقصات والتوريدات والمقاولات ، مما يخلق
دافعا قويا نحو الفساد ، ففى ظل اقتصاد
رأسمالى ، فى ظل جهاز السوق والمنافسة،
وتحت اغراء الربحية السهلة والسريعة
للمشروعات الفردية، يصبح كل شئ سلعة
حتى الشرف. اذ يكون لكل شئ- مهما يكن-
ثمنه الذى يشتريه، فلا يستغرب عندئذ- وفى
ظل عدم الشعور بالاعطشتان- أن يصبح كل
انسان عدوا لأخيه الانسان.

(ص ١٧٦)

فشل المفهوم الرأسمالى:

ويجب الاعتراف بأنه يمكن فى البلدان
المتخلفة ان تجرى تنمية اقتصادية فى ظل
المفهوم الرأسمالى. لكنها تكون عندئذ مايمكن
أن نسميه تنمية اقتصادية مشوهة ولاتليث أن
تصبح مستحيلة. لماذا؟

اولا- لأنها تكون تنمية مشوهة اقتصاديا:
فان رأس المال الخاص،- وهو لا يملك القدرة
الاقتصادية ولا الاستعداد الفنى لبدء عملية
تنمية اقتصادية حقيقية- يلجأ من ثم الى
الاستثمار فى الأنشطة السهلة، السريعة
العائد، المرتفعة الربح، فى التجارة الداخلية
والتجارة الخارجية. فى المقاولات والتوريدات،
وفى التخزين والمضاربة. ومن ثم تتبدد موارد
قومية كبيرة على الرغم من ان القطاع الخاص
يحقق عندئذ ارباحا كبيرة ويراكم ثروات هائلة،
هنا تتم تنمية مشوهة تتخذ شكل تنمية
جانبية، هامشية أى تنمية لجانب من جوانب
الاقتصاد القومى، ليس هو الجانب الأساسى
الذى يظل بلا استثمارات وبلا تطوير. هنا
لاتم تنمية للاقتصاد القومى، وان تمت تنمية
لاقتصاد بعض الافراد، هى تنمية لثروات قلة

(٢) تصفية القطاع العام: مصير القطاع العام فى مصر

دراسة فى اخضاع رأسمالية
الدولة لرأس المال المحلى والاجنبى
(عام ١٩٨٧)

تغير كيفى من قاعدة للتنمية المستقلة إلى قاعدة لتطوير الرأسمالية

كما تتحول التغيرات الكمية المحضنة بعد نقطة معينة الى تغيرات كيفية، أفضت التغيرات الكمية المتصاعدة لاختضاع القطاع العام الى تغيير جوهري فى طبيعة هذا القطاع ووظيفته، وأدى فقدانه منذ بداية تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى لدوره القيادى على رأس الاقتصاد المصرى، ثم تقطيع أوصاله وتفكيك إطاره التنظيمى ثم إغراقه فى بحر من القطاع الخاص الذى تغلب عليه الأنشطة الطفيلية، ثم السماح بمشاركته لرأس المال المحلى والأجنبى فى تكوين مشروعات انفتاحية مشتركة، ثم تحجيم وعثرة الملكية العامة فى مشروعات خاصة محلية وأجنبية، لقد أدى كل ذلك فى النهاية الى تحويل القطاع العام من قاعدة للتنمية المستقلة الى قاعدة لتطوير الرأسمالية فى مصر. ص ٣٧

غير أن سياسة الانفتاح الاقتصادى وماجرى فى ظلها من تغييرات عديدة ومتصاعدة فى القطاع العام قد جعلت منه مرة أخرى رأسمالية دولة فى خدمة الرأسمالية الجديدة. فى خدمة فئات الطفيليين وجماعات البيروقراطيين، بل وجعلت منه رأسمالية دولة تابعة، ليس فقط

بحكم أوضاع السلطة فى الدولة، وإنما كذلك بحكم التلاقى بين الرأسمالية المحلية والرأسمالية العالمية بداخل الاقتصاد المصرى بصفة عامة وبداخل القطاع العام نفسه بصفة خاصة. ص ٣٨

غدا القطاع العام قاعدة لتطوير الرأسمالية. وغدا ساحة أساسية من ساحات استنزاف الفائض الاقتصادى فى مصر وتحويله الى تراكم رأسمالى محلى وعالمى. بل غدا مسرحا أساسيا للقيام بعمليات التراكم البدائى - أعنى عمليات النهب والسلب - لصالح رأس المال الطفيلى ورأس المال البيروقراطى ورأس المال العالمى. أصبحت العلاقة بالقطاع العام فرصة عادية - وليست نادرة - لتكوين دخل حقيقى قائم على النهب والسلب، وفرصة عادية أيضا لتكوين رأس المال ونقله فى أغلب الأحوال الى الخارج. ص ٣٩

لقد أعيد ادماج البلاد بقسوة فى الاقتصاد الرأسمالى العالمى. وخصص لها أن تكون سوقا واسعا لتصريف منتجات الاحتكارات الدولية وموقعا ثانويا لتشييد بعض المشروعات المالية والصناعية القليلة التكلفة ومصدرا للمواد الخام الرخيصة بل وللإيدى العاملة ايضا والتى توجه فى الأساس الى الأقطار العربية النفطية. أما العقول فقد صدرت الى البلدان الرأسمالية المتقدمة. وفى هذه الظروف تمحدد للقطاع العام دوره الذى لا يتخطاه حيث تم الإبقاء عليه فى جملته محبوسا فى قصص الانفتاح من جانب واعتصاره واستزاف قاتضة من جانب آخر.

قطاع لرأسمالية الدولة التابعة

ليس هناك أخطر من تحول القطاع العام الى قاعدة للشهوية الاقتصادية، الى قطاع لرأسمالية الدولة التابعة. فهنا يتم التداخل



إلام انتهى القطاع العام فى مصر بعد هذه التجربة الحافلة فى ظل الممارسات العديدة لسياسة الانفتاح الاقتصادى؟ لقد فقد القطاع دوره القىادى الحاكم على رأس الاقتصاد المصرى. لم يعد قاعدة للتنمية المستقلة بشقيها من تنمية اقتصادية وتنمية اجتماعية. بل صار قاعدة لتنمية وتطوير الرأسمالية، قاعدة لرأسمالية الدولة التابعة، قاعدة لتنمية رأسمالية بهروقراطية تضعه فى خدمة كل من رأس المال الطفيلى المحلى ورأس المال المالى العالمى. وصار بالتالى قاعدة التبعية فى مصر. قاعدة لانتاج وإعادة انتاج التبعية.

(ص ١٠١)

المعزى بين رأس المال العام ورأس المال العالمى فى ظل أوضاع عدم التكافؤ ليس فقط كمقولة نظرية وإنما كحقيقة واقعية أيضاً. وبذلك يضمن رأس المال الأجنبى- أعنى تضمن الامبريالية العالمية- طول الأقامة والسلامة مع ما يحكسه ذلك على الاقتصاد فى مجمرعه وعلى السياسة فى جملتها وعلى المجتمع كله من تأثير عميق (٥). وهكذا تكشف الطبقات الحاكمة التى تدعو لطريق التطور الرأسمالى عن عجزها المتزايد عن قيادة البلاد فى اتجاه التحرر الوطنى وبغض النظر عن التسلم الاجتماعى.

(ص ٧١)

فؤاد مرسى:

سيرة موجزة بقلمه

وظل منخرطاً في العمل السرى وهو يدرس بالجامعة، مدرسا وأستاذا مساعداً، حتى عام ١٩٥٨ حيث تم توحيد الحركة الشيوعية المصرية تحت اسم (الحزب الشيوعى المصرى). وانتخب سكرتير للحزب، فى عام ١٩٥٩ دخل المعتقلات والسجون حيث عذب الشيوعيون فيما بين فبراير ٥٩ ويونيو ١٩٦٠ تعذيباً وحشياً. ونفى إلى الواحات حتى أفرج عنه فى مايو ١٩٦٤.

فى ابريل ١٩٦٥ اتخذ مع رفاقه قرار حل الكيان التنظيمى للحزب، على أساس قبول أعضاء الحزب فى الاتحاد الاشتراكى وتكوين حزب للمناضلين الاشتراكيين تحت اسم (طلیعة الاشتراكيين) لكن النظام لم ينفذ وعودة فى هذا الصدد.

فى ديسمبر ١٩٦٥ تولى رئاسة شركة عامة للتجارة الخارجية، هى شركة مصر لتجارة السيارات.

وفى يناير ١٩٦٩ عينه عهد الناصر عضواً فى مجلس الأمة

وفى ابريل ١٩٧٠ عينه عهد الناصر عضواً فى اللجنة العليا للمعركة.

وفى فبراير ١٩٧١ عينه رئيساً للبنك

ولد فى الاسكندرية فى ١٥ يناير عام ١٩٢٥، من أسرة عمالية. وأنهى دراسته الجامعية بكلية الحقوق. فى عام ١٩٤٥. وكان تفوقه سبباً فى تعيينه بوظيفة معاون نيابة، واختياره بعد ذلك لبعثة دراسية فى باريس لاعداد الدكتوراه فى الاقتصاد السياسى. قبل تخرجه، وخلال سنى الحرب العالمية الثانية، انضم للفكر الاشتراكى العالمى، وكون قبل سفره إلى فرنسا حلقة لدراسة الماركسية عرفت باسم (طلیعة) الاسكندرية ومنذ سفره، ظل على صلته بها، وتوجيهها للاتحاد مع غيرها من الحلقات الماركسية وهو ماتم فى عام ١٩٤٧ تحت اسم (الحركة الديمقراطية للتعهد الوطنى).

فى فرنسا، كان على صلة بالحزب الشيوعى الفرنسى، وجماعة المصيرين الدارسين هناك. وعند عودته بالدكتوراه فى عام ١٩٤٩، عمل على تجميع بقايا الحلقات الماركسية التى نجت من حملات القمع والأعتقال والسجن، وأسس فى نهاية العام (الحزب الشيوعى المصرى)، وأصدر صحيفة (راية الشعب).

وكانت نشرته الداخلية تصرف باسم (الحقيقة)



الصناعى.

وفى مايو ١٩٧١ عين عضواً فى الأمانة
الموحدة للاتحاد الاشتراكى.

المهنية.

فى مارس ١٩٧٣ استقالت الوزارة وأحيل
إلى المعاش.

فى ديسمبر ١٩٧٤ عين أستاذاً غير
متفرغ فى جامعة الاسكندرية، ووالى كتاباته
فى مجلة (الطلیعة) ودراساته العلمية فى
النقود والبنوك والعلاقات الاقتصادية الدولية،
والتنمية الاقتصادية والتخطيط فى مجالات
المالية والتجارة الخارجية. وله دراسات فى
الاشتراكية احداها بعنوان (حتمية الحل
الاشتراكى) والثانية بعنوان (رأس المال لكارل
ماركس) وتعتبر تمهيداً لقراءة (رأس المال).

وفى يوليو ١٩٧١ انتخب عضواً فى
الأمانة العامة للاتحاد الاشتراكى.

وفى سبتمبر ١٩٧١ عين عضواً فى مجلس
ادارة البنك المركزى المصرى.

وفى يناير ١٩٧٢ عين وزيراً للتسموين
والتجارة الداخلية فى الوزارة التى رأسها
الدكتور عزيز صدقى. حيث دخل فى صراع
ضد الرأسمالية الطفيلية ممثلة فى تجارة السلع

ببليوجرافيا

مؤلفات د. فؤاد مرسى

- | | |
|---|---|
| الكتب: | ٨- النقود والبنوك فى البلاد العربية |
| ١- "LES RELATIONS FINANCIERES ENTRE L'EGYPTE ET LA GRANDE-BRETAGNE DEPUIS 1939" | (٢) سوريا ولبنان- الاسكندرية ١٩٥٨ |
| الرسالة المقدمة لكلية الحقوق- جامعة باريس- السوربون فى ١٩٤٨/١٢/٢ | معهد الدراسات العربية |
| ٢- «مبادئ نظرية النقود»- ١٩٥١ | ٩- ميزانية النقد الأجنبى والتمويل الخارجى للتنمية |
| الأسكندرية دار الثقافة. | بالاشتراك مع محمود صدقى مراد- القاهرة ١٩٦٧ |
| ٣- اقتصاديات النقود- القاهرة ١٩٥٢ | دار المعارف |
| ٤- النقود والبنوك فى البلاد العربية (١) مصر والسودان- الاسكندرية ١٩٥٥ | ١٠- حتمية الحل الاشتراكى- القاهرة ١٩٦٧ |
| معهد الدراسات العربية- جامعة الدول العربية | دار الكاتب العربى |
| ٥- دروس فى البنوك- الاسكندرية ١٩٥٥ | ١١- رأس المال لكارل ماركس- بيروت ١٩٦٧ |
| دار المعارف | دار الطليعة للطباعة والنشر |
| ٦- العلاقات الاقتصادية الدولية- القاهرة ١٩٥٨ | ١٢- المشاركة كأسلوب من اساليب الاستعمار الجديد- القاهرة- ١٩٧٥ |
| ٧- النقود والبنوك- القاهرة ١٩٥٨ | دار الثقافة الجديدة |
| دار المعارف | ١٣- هذا الانفتاح الاقتصادى- القاهرة ١٩٧٦ |
| | دار الثقافة الجديدة |
| | ١٤- المفهوم المادى للتنمية الاقتصادية- |



العربي

بغداد ١٩٧٧

العربية للدراسات والنشر-بيروت- ١٩٨٥

دار الثورة للصحافة والنشر- بغداد

٢٢- مدخل الى الاشتراكية

١٥- ازمة التنمية الاقتصادية العربية-

حزب التجمع- أمانة التشقيف- القاهرة

بغداد ١٩٧٩

١٩٨٦

منشورات النفط والتنمية- بغداد

٢٣- مصير القطاع العام في مصر

١٦- مشكلات الاقتصاد الدولي المعاصر

دراسة في اخضاع رأسمالية الدولة لرأس

١٩٨٠ الاسكندرية منشأة المعارف-

المال المحلي والأجنبي

١٧- التمويل المصرفي للتنمية الاقتصادية

مركز البحوث العربية- القاهرة ١٩٨٧

١٩٨٠ الاسكندرية منشأة المعارف-

٢٤- نظرة ثانية الى القومية العربية

١٨- التخلف والتنمية- دراسة في التطور

كتاب الاهالي رقم ٢٠ حزب التجمع -

الاقتصادي-

القاهرة ١٩٨٩

٢٥- الرأسمالية تجدد نفسها

دار المستقبل العربي- القاهرة ١٩٨٢

سلسلة عالم المعرفة رقم ١٤٧- الكويت

١٩- الاقتصاد السياسي لامرئيل

١٩٩٠.

دار المستقبل العربي القاهرة ١٩٨٣

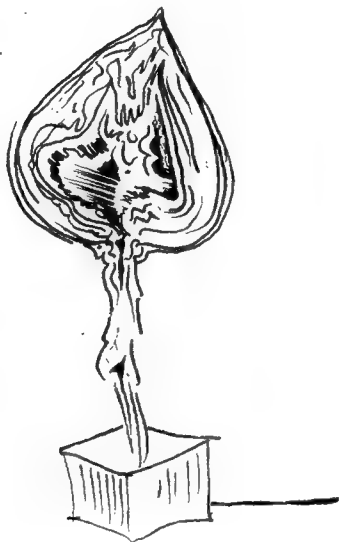
٢٠- التضخم والتنمية في الوطن العربي

٢٦- معارك سياسية، سلسلة كتاب

مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت ١٩٨٣

«الأهالي» ١٩٩٠.

٢١- فصول في التكامل الاقتصادي



نصوص

. قصص: ابراهيم الحسبني/ عبلة الرويني (نصر)
- قصائد: يسرى خميس/ يدر توفيق/ محمد عيد ابراهيم
مازن عيد الجمار البعيا/ علي منصور/ طاهر البرنباي

هلوسة

(الى رامى الحجر الفلسطينى)

الليل والصحراء والريح والنجم البعيد.
 هى الحرب، بينك وبينه.
 بمفردى واقف، وهو يملك خوذاته ودروع
 والجنود.
 - ضرب الأعداء، أهون كثيرا من خيانة
 الأصدقاء.
 - يابن أبى طالب، لقد خانوك من يامعوك.
 الحزن ثقيل، والهلم يلا القلب.
 - ياقاطمة، الريح، هذه المرة، عاصفة.
 سيدى يارسول الله، هذا براق وسيف، ليس
 للسموات،
 فالغيب المجلى، ونحن مع الفرعون ضد
 موسى.
 - طوبى للفقراء المساكين.
 هذا صوت اليسوع فى البرية: دعى فى
 أعناقكم.
 بينك وبينه، النفط والدولارات وعمام
 الأمراء والدمى
 والطاير الخامس والطبل الأجوف والسيوف
 التى صدنت
 وحناجر الزعماء والأرصدات السرية.
 - القائم باطل، وقبض الريح.
 فهذا طريق للندامة، وذاك طريق من يذهب

ولا يعود،
 وفى طريق السلامة اتبعونى: هو القتال،
 العدو أمامكم، ويهوذا وراءكم، ولا مفر.
 سيدتى يامليكة قلبى، وأمنا الروم، من
 الأحراش إجمعين وفى طين الأرض ضاجعين،
 حورس أويوسع، دقوا يارجال
 صدوركم بالتمال والسيوف، فالحسين لن
 يعود، نحن جذور وأعناق، هى الشمس لم
 تنطفئ، لم تكن عبيدا حين شيدنا البنايات،
 ولم تكن شواهد قبور، كنا نكشف النجم
 والقمر، ونقترب من الشمس الإله، لنبقى
 ولانندثر، جموعا، تولد وتشكائر.
 هى الحرب، فى الشاهوت قبيدوتى، وفى
 المنافى شتتوتى، أحك له ياجدتى:
 نادوه، ثقبى، جمع الأولاد والهنات والخيول
 والجسمال والزاد والزواد، ولما حاصروه، ومنعوا
 عنه الماء، مات من الظمأ، ومن لم يمت
 بالسيف، مات بغيره الحسن، واليسوع فوق
 الجمرات يمشى - فقيرا - مهلهلا: ها أنذا،
 أبنائى، وفلذات أكبادى، إذا كان خلاصكم فى
 موتى، فمرحى، لكنى أخطأت، هى التوبة،
 فمن ضريك طلقة، ردله طلقتين، ستكون دماء،
 ويكون شجر، فأنا الأب والإبن والروح القدس،



إيزيس وأوزوريس وحورس، كهنة آمون
يبيعون الرب: بدرهم مغفرة، وريال للرحمة،
وقصر في الجنة، قصر في الجنة بعشرة دنانير،
ففي التجارة تسعة أعشار الرزق!! وهل ندلكم
على تجارة تنجيكم من عذاب العنقودية
والفسقورية، معاهدات علنية اتفاقات مسرقة،
طيور وقصور وطواويس وجوار وغزلان!!
يمينا أو يسارا، يدرككم النفط، ولو في
بروج مشيدة، مذابحنا ذبحنا، الشيوخ والنساء
والأبرار، والعم سام على العرش استوى، وقل
علي الحرافيش السلام، على الحرافيش السلام.

هى امرأة مندحجة

تمشقين اللعبة؟
لم يلتفت للسؤال، وهو يطارد امرأة، مرت
صورتها على صفحة الخمر-فخايلته-
أقسم ان يذهبها- سارقة الخمر- حين
تناقص واكتملت صورتها.

تمشقين اللعبة؟
لم تلتفت للاجابة، وعيناها تنبعان بدهشة،
تلك المطاردة الثملى، وتلاحقان الخطر
يقيناً اعشقها...
زمناً للخروج، ولقه لاحتمالات التجاوز...
انفلات البهجة من تواقيت الحصار..
رحابة الحوار..
رأس باردة.. وعيتان فاضحتان للفرجة
الخائنة..
ارمحال النهر..
من زورق إلى ناقله...
من أزرق يطابق السماء، إلى أخضر يطرح

ظلا على ضفتيه ليطابق العمر..
يقيناً اعشقها..
*** **
(لعبة)
اقتربى..
للخطو ايقاع التلاشى، وللموت ايقاع
خطراتنا، فضعى يديك على يدي.. لنبتدأ
النهاية..
ضعى يديك على يدي.. لتصيغ مطلقنا،
صاعدين الى الجريمة
ليبتدى العناق..
ليس ضروريا أن يكون حارا، ليس ثمة
ضرورة ايضا لاية عبارات عاطفية.. عازف
البيانو على يسار المسرح، سيقوم وحده بتلك
المهمة الشاقة.
كل ماحولنا من وجوه لا يمر مرتين..

ابوابنا موصدة، ونوافذنا حديدية منخفضة
لا ترى شيئاً..

وتحن مستروكون لأنفسنا.. جامدون من
خشب لنمحو كل شيء في دفعه واحدة.

.....

أقترى

لأرسم وجهك المنحوت من جرح على جدران
بيتي.. ثم انساك..

وينساك المساء.. مشتوق في غرفة صماء
باردة، يسكنها الفزع، وخيالات للدمى عابرة.
بين الغرفة والمشتقة، خوف مداهم يفضي
إلى خوف منطوق..

اضئوا الجساجم والدمى.. لنرى كل
المشاركين في العرض داخل زنزانة ضيقة.

.....

تشبهين الضجر..

فاقترى.. لينهمر الرصاص

طلقة صوب عينيك.. لنرى الأشياء أوضح

من حقيقتها..

وترى الأشياء أكذب من حقيقتها..

ولا ترى شيئاً.. وتمضي

وطلقة.. ليكف هذا الصوت عن النداء.. فلا

أحدهنا، ولا أحد هناك..

موحش كل شيء، وموحشة حياتنا..

اضئوا الجساجم والدمى..

يتصاعد الضوء، والموسيقى تمتزج بلون

الدم.. يصبح الصدر يرتقاه، مشبوبة بحمرة
خاطفة..

لا تهتزي..

لا تلتفتي كثيراً..

ضعي برتقالتك على كفك.. وتقدمي



بخطوات ثابتة لتحية هذا الحواء..!

اتنا فى العراء..!

تلك شروط اللعبة..

لا يوجد ابطال.. يوجد قتلى، جثث تتمدد

صوب سماء تقطر نسيانا..

لا توجد احداث.. ثمة شخصيات تتحاور

صمتا، أو تتحاور موتا..

تخطيم متواصل، ليكتمل التطابق والمدى..

هنا قصر الجريمة الجميلة:

حرية قصوى

وانكار عنيف

ثمة ظلم بالمشهد- تقصده- لكنه لا يثير

الضيق.. وضرورى ان لا يثير الشفقة.. الصقور

الجارحة لا يعذبها كثيرا التهام الفريسة

الضعيفة.

هذا قانون دائم.. واثير جهد واحتمال.

مشهد مغلق:

هذا المجنون الجامح لا يحتاج سوى حلم،

ليعيد اليه صواب المشهد..

سارت خطوات مندفعه.

كان القلب يسابق خطوات العازف، الجالس

عند يسار المسرح فى وضع موسيقاه الخاصة..

حمم مشبوية بخيالات عذبة، ولهيب يتأمل

ذاته.. يكاد يكون هوسا ذلك الانجذاب الى

ظلمة المكان المصمى، وجنون الفكرة الثابتة..

مشبته فى اللوحة التراجيدية.. لا تقوى

على مغادرة الصورة، مخافة الموت بعيدا دون

ان يراها أحد.

كذب الصباح عليها..

فمضت لتصديق ما وعده المساء به.. وحين



كذب المساء اغمضت عينيها الى غفران من

فضة، وضوء يقضى الى ضوء ليخفى عتمة

التجهم، ولجماعيد القساسة.

.....

توغل فى الحلم..

يرغل فى الجريمة.

لوحة الختام:

ماتت مضرجة بسؤال الدهشة

لم يقتلها أحد..

هى امرأة مندمجة!

طبيعة صامتة على النيل الأزرق

بأصبعه فوق وجه التراب.

صحله.

استقبلتنى المآذن،
والشجر الكث
والماعز الأسود الشارد المتلكئ،
والعسكر المتألق فى السترة
الكالحة.
المآذن مشدودة للمآذن
والمآذن مشدودة للسماء
والبشر..
فى اتساع المسافة يسعون
مثل البقر.

-١-

-٢-

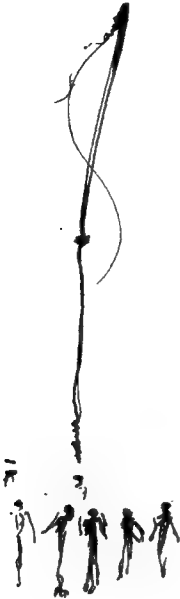
المآذن سامقة فى اتجاه السماء
كالشاعل
والمنازل، عارية تستحى
أن يجرى الشتاء.
المآذن، شامخة فى اتجاه النجوم
كابتها لاتنا
والمنازل صامتة
فى انتظار الغيوم.
المآذن- ألوانها الفجة المبهجة
أعداد فقير لقوس قزح
والمنازل، رسم لطفل صغير
الشجر الكث
الشجر الكث
الضأن
يجتر أزماته ومجازره المقبلة
يستحى أن يبرح ببعض الذى
فيه
من غضب فائر، معتم اللون
أخضر
ويبيع الدماعة للنهر، والصنعت
والحكمة الزائدة.
الشجر الكث كث

الشجر الكث يرقد مثل الدجاجة
فوق الكشاكيت
فأردا ريشه الناعم اللون تحت
الجنائين
مدفأة وحماية
فأرشا جسد الأرض، للزغب
الكهرمانى
للملايين من قلنا الأسود الدائب
السعى
نحو الجذور ونحو الهداية..

الصقور على السود ترتقى
الوقت
تقبل كل النهاشين!!
الشجر الكث كث، كثيف
الشجر الكث مغلق
الشجر الكث صامت
الرياح إذا ماسرت داخله
فى لىالى السخونة، تسمع:
وقع البذور التى تتساقط فى
الطين
طعم الشياط الذى يلا الجور
اهتزاز الصقور على السود
أزمنة تتقشرا!!

١-٣

الماعز الأسود الشارد المتلكئ
فى الطرقات الترابية الوجه،
مبعسا
باحثا فى بقايا التفاهات عن أى
شئ



ليوقف جرح السنين
فى الهلاد السخية بالعشب
والماء

العسكر
العسكر المتأنيق
العسكر المتأنيق فى السترة
الكالحة
العسكر المتأنيق يحرس كل
الحدود

والشجر الكث والزناك والحارجين
الحقول المراعى المساحات مهملة
مثل أطفالنا،
الياسمين الملون بعثره الوقت فى
الطين

وكل الجسور، وكل المنايع-
يقترحم الجامعة ، ويؤدب كل
الحوارج- الأمن أمن!
العسكر المتأنيق يدفع طول
النهار

والذئب ذو الأوسمة
يتحدث نفس الحديث السخيف
عن الوحدة الوطنية، وحدة كل
الصفوف
وكل المعيز، وكل الغنم!!

لوارى فارغة عاطلة،
يدعى أنها كُذِّست بالسلاح
ويأخذ يحترج محتاجه الناس!!

٣ ب-

والناس تضحك فى السوق
تضغ كسرتها* المهدوية
تزدرد العسيلة، تبصق
العسكر المتأنيق يسلك محمود
للورد كتشز- الأمر أمر!!
دمه فى القميص وفى الأوسمة
دمه فوق أيديهم ، فى القبور
على الجمجمة!!

الماعز الشارد المتلكئ فى
الطرق الشرايين
يشى دما أسودا فى نسيج
المدينة
يتجول كالنمل فى الجسد
المعرجل

مخدو،
ودعنى
بائعة الجينات*، ومن حولها
شجر دائم الزهر طول السنة
ودعنى الرياح من المتذنة.

يسند سقف الحياة
يدفع الوقت -بالكاد- للبحر،
حيث تضيق المياه، مع الرغبات
البسيطة
أذا ذلك الراعى المتكرر للوقت
والناس
يستبدل الأردية
ويصلى على الجسد المتعدد فى

الأرض

يسرق منه الخوامم والأعطية!!

* الكسرة: خبز قفراء السودان من دقيق الذرة الخالص*
العسيلة: أرخص مشروب كحولى شعبى فى السودا*
الجبنة: قارورة فخارية لصنع القهوة فى السودان.

قصيدتان إلى محمد عفيفى مطر

-٢-

فى الجنون الجميل،
لم يشأ صاحبه حين جاء النهار
أن يجرى النهار،
أغلق الشيش فى الشرقة
العالية
ثم أحكم غلق الستار
لتظل المدينة فى ليل مستعار
وتظل المصباح فى وجهه

مسرجه

وكريم يغنى المواويل والأشعار!

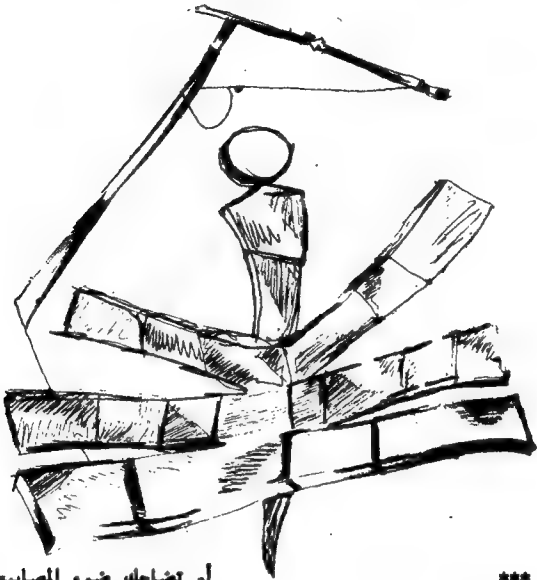
كان «فوزى كريم» يغنى، وكان
الفناء

يفسر الذنب فى القلب
والأعضاء،
فتميل الرؤوس،
وسقوف البيت قيل
والمصباح فى ضوئها تستطيل،
وقيل، فتبعث فيها استواء
السييل

-١-

صديقى الذى استلبوه
وفى هوا السجون القوة:
يهمهم على خضرة الحقل
وفى صفرة الرمل
وفى جريان النهر
وفى لمحة الشرق فى الحرب
يحرصها من طفاة الغرب
ومن عاصفات الهوى..

صديقى الذى خاصمته الأهادى
وصيرت الطمى فى راحيته
زجاجا
وحولت الماء فيه أجاجا:
مشى وحده فى المساء المعادى
وأشعل من مقلتيه سراجا
غربيا، على هامة العمر يسمو
ويرتج فى الخلبات ارتجاجا
غربيا، لمن يصعدون إليه،
وينحدرون على ساقيه
احتجاجا!



 هل سمعنا المصاييح تضحك لى وهننا المستحيل
 نضمة واحدة
 فشرينا المزيد لتصبح أنغامنا ليل،
 واحدة؟
 فى الجنون الجميل!

لشوية * فى فجر الثاني من مارس ١٩٩١ أُلقت مباحث أمن الدولة القبض على الشاعر محمد عفيفى مطر، واقتادته من فراشه معصوب العينين الى بوتقة التعذيب البدنى الرهيب، وظل الشاعر الكريم الشريف فى محرقة التشويه والإهانة سبعين يوما باكملها بدون جريئة أو شجوة حتى أطلقوا سراحه فى الثاني عشر من مايو ١٩٩١. * تناقل الشعراء والأدباء والكتاب والصحفيون الخبر، وخيم الخوف والذعر والتقاعس على قلوبهم، وهم يتسألون عن الشاعر الذى رفعته ثورة يوليو ٥٢ وإرفع رأسك فقد مضى عهد الاستبداد * هل مضى حقاً عهد الاستبداد؟ * «فسوزى كريم» شاعر عراقي منفى خارج وطنه، ويقسم حالياً فى لندن.

تبصّعتُ من دهاى

إنه السؤال.

نحاسة الظلمة والمصراعين وخزف

العين

فلّنا عبر نافذتى

له لون الصحارى

انزفى الطين على من البطن

اكشفى الساق لتتشابه، نادى

لى داهية

الممالك

كهرباء بحناء أغنية تأقر.

ادخل

فترى معارك.

انحنى الليل

قوسى إلى الشمس فى جسده،

نام الضحك كمروس بأرض

هل بكاء

خراك

مقضى

هادموك أتوا إليه

ويسكرون عن الفداء الذى

أن أعود حجرا محرما

شريعته.

يحن على القطرة.

حفرت

تصب حاملى

وأكلك السوس ارتخت كل

مسرارك التى لاتذوب

عظامك

ولاتطفى أرضا.

الى مزابضها، وهم يتوغلون

انهضى

بروث ساخن يستعطى

لكن لا يكون المنتهى سريما

كما أصبح على الطريق

أنقضى عن جسدى

حجر

غلته

على

أذرو بك الأتهار

حجر

حاملة كل عشبها وصناديق

نومتها

لماذا لا أقدر أن أتبعك الآن.

فلا ترتعبي من خطاياك، كسرى

(السعودية)

قمة صاى يا سمين

لا تجرح قلبى، يا أبيض
 ما يكفى الغصن؟
 الغصن يلوع.
 يرتفع...
 ونافذتى،
 نافذتى العليا يلمسها
 ديسمبر
 لا تجرح قلبى، لا.

 كيف يسوم الروح، اللاتية، رخيصاً
 بزداد الصبح،
 ولا يشرها؟
 كيف يكون الغصن الأخضر، بثلاث
 زهور بيض،
 وهواء سياج،
 غصن ياسمين؟
 كيف تتوفز، مياسا،
 ولا يلين؟
 في بغداد
 وفي عمان
 وفي القاهرة
 وفي منكرتى، مرييتى: أرض الرياض
 امرأة
 تتمشى في السوق،
 وتحت سواد عبا،تها
 أزارار كاللؤلؤ،
 بقميص قطنى أبيض.

 لا تجرح قلبى،
 لا.
 لا تجرح قلبى،
 لا.
 ما يكفى هذا الغصن؟

 وأريد أن أراك وأسمعك مالا يكتب.
 - فيروزة -
 للسماء
 للمقاهى في بلاد متعبه



للنساء العابرات الصبح،

للفضة،

فى ظل عبااء النساء،

للشتاء،

للهماء

فى بلاد متعبه...

زرقه

متربه.

لنثبت السر فيها

للحديث المرفيها

عن شقاق:

بين بنت ال... وصديق

بين تيارين فى حذب خفى

بين خيط ونسيج

فى قميصن،

بين نبضى والضجيج.

للأريج،

قصيدتان

(١) بينما

بينما فتى
كاد يلتذ من ذكرى، قبل أن ينام
بينما بنت
-للمرة الأولى-
على شفا أورجازم
بينما لص
- كرشق -
يقفز من ترام
بينما (محمد عيد)
يحوّج حول كتاب «السيوى»
(فى المشربة)
بينما أنا
- متشجعا -
أخبي «كونستاتين كافافى»
(مترجما)
عن
الفرنسية)
بينما (عفيفى مطر) فى سجنه،،
واللياد

(٢) هكذا

محبط،،، كعربة محطمة
كبداعية وحيد
كظلل
كعانس لاتلفت انتباه
كشرفة شريدة
كموجة عاطلة
كمقاعد
خالية
فى مطعم
مهجور



كمصر، إذ يفر منها بنوها
كمراق...
- صباح السابع عشر من يناير -
كفلسطين...

(وقد

تحررت

الكويت)

كانا... قبل قليل

ما الذي أنعشني، هكذا

إذ

أدل

الغريب

على

شارع

تائه

أسكن فيه!!



أشجان

وليه تفيض يا صدر أمى
ملايكه؟..
كل الرايات المرفعين مترصعين
ف العين..

وفين دفين جيشانك وشانك؟
يا تكون بسيف مجنون أول ربيع
محزون..

يا تلم صمت المأ على سن
ترياقى..

يكبر جموحك ع المايل طيف

* * *

وأنا باستهجي البحر آية شوق
غيم على عيون المغيب دمة
شفق حيران

واهتم بالمجد المتاح... عرقى
حاضت صفوف التلف وف غير

أوان الخيض
واتشف من شفق الشفايف
ريف..

واقف يلقى بالشجر والحير

وقد إيه ياد مع أمى تعيش..
زمن خريف بمسابق المجارح؟
واتشد ياخوف المواسم ريش
لا تكون برعشة بدن محموم
لدم..

ولا تسند المواعيد على كتف
أحزاني

شايل ليكره م الحنين مرايات..
تغوص بصيف وهج النخيل ف
الليل..

وتسيل بهمس نايات..
وتخون مواكب بهجة البهاج
لطين ألى..

تشم جرح اللمون شهوة نشيد
مدفون

* * *

يقرب لين شجن الجحيم والتلج؟
يعرف منين دم القرنفل والحريز
والظير..

إن اختيار وجع الحضار زمنى؟

جوار

مع د. مصطفى صفوان:

الخلاص الشرقي

أجراه: عبد الغنى داود

مصطفى صفوان (لاكان) ١٩٠١-١٩٨٠- الذى أقام ثورة فى التحليل النفسى تحت شعار (إعادة قراءة فرويد)، وهو شعار يمثل التيار البنيوي فى التحليل النفسى الذى انشق على الحركة الدولية للتحليل النفسى، وخرج مع لاكان مجموعة من المحللين النفسيين، عاد بعضهم ثانية إلى الجمعية الأم بعد فترة قصيرة، لكن - لاكان - استمر فى الشوط حتى نهايته، وكون مدرسة تميزت بشرة على الفرويدية الكلاسيكية، ومن أهم أعمال (لاكان) "كلمات"، و"أربعة دروس" ومن المعروف أنه من الصعب ترجمة أعمال (لاكان) إلى اللغات الأخرى لجدتها ولقاموسه المتميز الذى يحتاج إلى أعداد فلسفى خاص.

وترجع أهمية (مصطفى صفوان)

فى مجال التحليل النفسى فى العالم إلى مؤلفاته الهامة التى كتبها

مصطفى صفوان - عالم ومفكر مصرى كبير فى ميدان التحليل النفسى.. يعيش فى باريس منذ أوائل الخمسينات، كان معيدا بكلية الآداب، وأراد أن يعيد بعض الكتب إلى مكتبة الكلية فطلب من الضابط المكلف بحراسة الحرم الجامعى الدخول - وذلك بعد أن عمت الاضرابات فأغلقوا الجامعة وحوصرت بالديابات عام ١٩٥٤ - فطلب منه الضابط أن يأتبه بتصريح من عميد الكلية كي يدخل فأجابه مصطفى صفوان: لكى أحصل على تصريح العميد لابد أن أدخل أولا مبنى الجامعة. فرد عليه الضابط فى برود: أنت هتفلسف.. ومن يومها قرر الرحيل، وأدرك أنه لن يستطيع العيش فى هذا المناخ.

و (مصطفى صفوان) من أتباع المفكر الفرنسى والمحلل النفسى (جاك

المهاجرة في مجال التحليل النفسي
الى وطنها وأساله:

بالفرنسية وهي:
١- الهجرة في التحليل النفسي.

س : مارأيك في (اللاكانية) بعد
وفاة (لاكان)؟

٢- دراسات في الأدبية.
٣- الحياة الجنسية عند المرأة.
٤- إخفاق مبدأ اللغة.
٥- جاك لاكان ومشكلة اعداد
المحلل.

- لم يبق سوى (اللاكانيين) ، واللاكانيون
تفرقوا شيئا.. بعضهم يعمل بشكل جيد،
وبعضهم اكتفى بالانتحال، ومن الشخصيات
المتنازة التي ورثت التركة، والذي يقوم بمجهود
لا ينكر ومازال يحافظ على نشر سينار
(لاكان)- أي محاضراته- جاك ألان ميلبير،
الذي أوصى (لاكان) بأن يكون خلفيته وأن
كان سائر اللاكانيين يقتونه، وهو يبادلهم نفس
المقت، وذلك لأنه متشمال ويحتقر الآخرين
ويعتبرهم دون مستواه.. لذلك لم أستطع أن
أعمل معه لأنه يحتقر الكل، وهناك مجموعة
ثانية من (اللاكانيين) تعمل بشكل جيد
وعلى رأسهم "جان ألوش" و"ميلمان"- أما
المجموعة الثالثة التي انتمى إليها فمن بينها
"كلافور"، و"رامبو".

٦- اللاشعور وكاتبه.
٧- التحويل ورغبة المحلل.
وله مقالات شهيرة من أهمها
"نساء ورجال" وجهة نظر تحليلية
نفسية، و"شخصية الجانح في ضوء
الموقف الأوديبي" - كما ترجم
مصطفى صفوان الى العربية واحدا
من أعمدة كتب التحليل النفسي وهو
"تفسير الاحلام" لسيجموند فرويد،
وترجم أيضا "علم ظهور العقل- أو
فونومولوجيا الروح" (الجزء الأول)
لهيجل، وكتاب "مقال في اليهودية
المختارة عن الفلسفة السياسية في
العصور الوسطى" تأليف دي لا بوسيه
وهو من مفكرى القرن السادس عشر
وكتب له مقدمة ضافية.

س : وما أهم ما يميزكم في الفكر
(اللاكاني)؟

وهو محلل نفسي كبير يقوم
بتحليل المحللين النفسيين وتدريبهم
واعدادهم لمهنة التحليل النفسي،
التقيت به في القاهرة بعد أن عاد
ليبنى بيتا في الفردقة ليقيم به
شهور الشتاء.. ثم بالتدريج ليقيم به
أقامة دائمة بقية عمره، ولينقل
نشاطه العلمى الى مصر اذا كان
المناخ معاحا، واذا عادت الطيور

- أهتم بمسألة قيادة التحليل.. والسؤال
ايضا يتصل باعداد المحلل، وحول وسيلة
تدريب المحلل، وهى مشكلة حقيقية.. اذ لم
يعد متاحا اعداد المحلل اعداد تقليديا..
فالاعداد الكلاسيكى للمحلل والمُعترف به من
الجمعية الدولية للتحليل النفسي معوق وجامد
وتقليدى متحجر.. أما الموقف التدريبي الذي
أبنيته فيأخذ شكلا آخر يصلح لكل البلاد..
ويكفى أنه في الاعداد الكلاسيكى للتدريب لا
تستطيع أن تختار من تريد ليشرف عليك.

س : ماهى آراء (لاكان) في

تصورك؟

- حاول (الكان) تجديد وفرنسة التحليل النفسى، وآراء (الكان) لا تستقيم مع التعليم التقليدى.. فقد كان هناك نوعان من التعليم لهما وظائفهما المختلفة قبل (الكان) - النوع الاول هو نقل المطبوع أو المهيضوم، ونوع من التعليم يخضع لطالب العلم نفسه.. فالنوع الاول يقوم على الوصاية، وكان الذى يتعلم قاصر ولم يصل الى مرتبة الراشد، ويؤدى الى نوع من الكهنوت والصب فى القسوالب والطفيلية.. أما (الكان) فيرى أن المحلل يحكم نفسه، ويقر مصيره بنفسه، وهو القيم على ذاته.. والنوع الاول من التعليم يهدف الى تهينة الشخص ليقوم بوظيفة معينها فى المجتمع، أما النوع الثانى فللراشدين.. الباحثين عن شئ يخصهم هم، ويكسر فى

الانسان نوعا من العمى، وهذا الاسلوب يشبه اسلوب التعليم البرذى الشهير ب (الزن).. لذلك فعند (الكان) تلعب رغبة المحلل دورا مهما وتكون هى المحور الذى يدور عليه تساؤل المريض، فشخصية المحلل (أى الذى يحلل نفسه) أو صاحب التحليل هو الجزء المهم جدا فى نظرية (الكان)، وهذا ما قمت بإبرازه فى كتابى "التحويل ورغبة المحلل، واللاشعور عند (الكان) مبنى عند الانسان من أنه لا يستطيع أن يتكلم أو يرى فى الوقت نفسه كل مضمونات كلامه، ولا ينتبه الى الالفاظ التى يستخدمها والتى تقول أكثر مما يقصد قوله، فاللغة ليست مجرد وسيلة تعبر عن أفكار.. بل هى مفروضة على الانسان.. وهى أوسع منه، وتحتويه..

س : (الكان) غير معروف فى العالم العربى.. فلماذا لم تترجم أيا

من أعماله الى العربية، خاصة وأنتم أقدر من يقوم بهذا العمل؟

- لم أفكر فى ترجمة (الكان) لأنه صعب جدا، ويحتاج الى تفرغ وجهد (ولأن كل "لاكانى" هو "لاكانى" بذاته) لذا فهناك اختلاف فى قراءات (الكان) ولكن ليس معنى هذا أن هناك قراءة تفسر العلم بطريقة أوضح من الاخرى.. لأن هناك معايير للترجمة، واللغة العربية تتحدى وقادرة على استيعاب كل اللغات.

س : تترك التحليل النفسى قليلا، وتذكرك بهجوم أنور السادات عليك، وتبعه فى ذلك بعض الصحفيين المصريين لدورك فى جمعية حقوق المصريين التى تدافع عن حقوق الانسان المصرى.. فهل أثر ذلك عليك، وما دور هذه الجمعية اليوم؟

- لا تأثير على الاطلاق لهذا الهجوم، والجمعية أوقفت نشاطها لظهور جمعية حقوق الانسان العربى.

س : هل يمكن أن تحدثنا عن دورك فى الحركة اليسارية المصرية خاصة وأن جدك (الشيخ صفوان) كان أحد مؤسسى الحزب (الشيوعى المصرى) فى العشرينات؟

- لم يكن لى دور هام كنت مجرد واسطة لتوحيد فصائل اليسار ولم أكن أبدا مجنبا فى حزب.. نظرا لأنى صديق الجميع.. فى عام ١٩٥٤ نقلت الاوراق السرية للحزب فى حقيبتي، وكانوا يتقابلون عندى فى شقتى.. تستطيع أن تسمينى متعاطف.

س كسر واحد من تلامذتك طوق مقاومة التطبيع، وساهم فى أبحاث

شارك فيها الجانب الصهيوني.. بجانب أشكال أخرى من التعاون.. فما رأيك؟

- الكلام شئ، والتنازل شئ آخر، والتعاون الذى أبداه من تقصده هو التسرع، والحكاية ليست القضاء على اسرائيل ولا اعتبارها عدوا مهددًا، فاسرائيل عدو ولا نستطيع أن ننكر أنه عدو ولا يجب أن نتكلم معه.. الا اذا كان على استعداد أن يعرف موقفك ويعرف حقوقك.

س : لنترك السياسة، ونعود الى المهنة (التحليل النفسى) لقد تركت جمهرة من المحللين النفسيين مصر.. ألا ترى ذلك تخليًا عن دور واجب؟

- طفشوا .. وقد (طفشت) أنا شخصيا فى أوائل عام ١٩٥٤ عندما حوصرت الجامعة بالديابات (كنت قد استعمرت بعض الكتب وأردت أن أعيدها الى المكتبة فى آداب القاهرة، وعند باب الجامعة أمرنى العسكرى أن أكلم حضرة الضابط الذى بدا متفطرا، وطلب منى تصريحًا من العميد، وأفهمته أنه لا بد أن أدخل أولا للحصول على تصريح.. فرد الضابط فى سخرية قائلا: (انت تفتلسف على!) وأدركت أن البلد لا تتسمع لى أنا والعسكريين، هذا الى جانب مظاهر النفاق والرياء من العمداء للنظام الجديد، (وانك لا تستطيع أن تقول "بم")، ولا يستشيروننا فى أى شئ، ويبدى المسئولون ولا هم للنظام الجديد على حسابنا كما شهدت مدير الجامعة يهرول ليفتح باب السيارة لكمال الدين حسين وزير التعليم الضابط آنذاك، كذلك كان من المستحيل الحصول على كتاب جديد أو الخروج للتعليم.)

س: ما رأيك فى دور الدكتور (مصطفى زبور)- الذى حصل أخيرا وبعد لأى على جائزة الدولة التقديرية فى العام الماضى فى مجال التحليل النفسى.. بما له وما عليه..؟

- الدكتور زبور كان مدرسا له طريقة تشبه طريقة المدرس الذى يستمع، وكان يساعد كل واحد من تلاميذه ليس فقط كى يمشى فى طريقه معتمدا على نفسه بل أيضا كان يكتشف فى تلاميذه المواهب التى لا يرونها فى أنفسهم، وهو يختلف عن ذلك النوع من المدرسين الذين يبدون- سواء أرادوا أو لم يريدوا- احتقارا لتلاميذهم والذين هم بالتالى يريدون أن (يوصلوا) بخلق عداوات.. فهؤلاء متسلقون أما (الدكتور زبور) فمجهوده يقاس بالافراد وليس بالاعداد الكبيرة اذ كان عندما يهتم بشخص يجعل من هذا الشخص قضيته الشخصية فيسعى فى سبيل دفعه الى الامام وهدايته الى طريقه.. وقد عرفنا (الدكتور زبور) بالمدارس الجديدة فى الفكر من أمثال برجسون وهيجل، واستدعى الاستاذ (وزدم) من بريطانيا الى الاسكندرية ليدرس ويكون له تلاميذ.. لهذا أخرجنا- بطريقته- عن البرامج التقليدية.. كذلك خلق الدكتور زبور حركة الترجمة، وهو الذى ألهمنى فكرة ترجمة كتاب "تفسير الاحلام" .. وقال لى (انت رجلها)، ودفعنى الى الامام، وكذلك فعل مع الآخرين، وأشعر الآن بالندالة لأثنى تركته وحيدا.. لكن ماذا كنت استطيع أن أفعل.. ان (الدكتور زبور) هو الوحيد الذى ساهم فى تكويننا جميعا ولم يحصل على ثمرة هذا التكوين والبناء..

المزدوج، ففي الصوتيات نجد كل ميكانيزمات التكيف التي في الحلم، ونضع كل هذا في المجاز بالمعنى الواسع.. اذ تقول شيئا وتقصد به معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه مثل كلمة (وجد) التي من الممكن أن تكون (وجد عليه) أي فقد عليه، فالسياق هو الذي يحدد المعنى، فهذا محور يضم كل الاستخدامات المبنية على العلاقات بين الكلمات..

اذ يحدد الكلمة السياق من حيث الصوتيات.. وكل هذا يوضع تحت كل الاستخدامات المبنية على العلاقات. أما المحور الثاني فيقوم على كلمة تحمل محل كلمة أخرى وتقوم على الكناية.. فاللغة لها محوران، وأول من نادى بهذا هما (سوسير)، و(جاكسون)، وهذا موجود أيضا عند (عبد القاهر الجرجاني).

س : مقالكم (الحلم كتابة) مقال ملفز.. هل يكون ذلك نتيجة للترجمة البيروية؟

- ربما.. لكنني في هذا المقال أبرز نقلة كيفية لمضمون اللاشعور.. اذ لم يعد مضمونا مقروءا بل مضمونا مكتوبا.. فهناك فرق بين الكتابة والرسم، والذي يجعل الكتابة كتابة وليست رسما انها تقرأ.. ليس فيها اعجاب بالحروف او الكلمات، والعبرة فيها انها تقول شيئا، والذي يجعلها كتابة هو السياق والذي من خلاله تفهم معنى كلمة (الشرف مثلا أو الحشرة)، وهذا ايضا ينطبق على الحكم مثلما حدث مع المرأة التي حملت بم صندوق فنهضت مفزوعة لارتباط الصندوق بالموت، وكلمة (صندوق) لها في لغة الحاملة معنى العضو التناسلي، ومثال آخر على ذلك اللفظة الشفوية لدى متمولي فرنسا.

س : هل ستقيم في مصر اقامة دائمة؟

- أحب أن (أطول) مدة اقامتي في مصر بالتدريج بحيث أقيم عام ١٩٩٢ اقامة دائمة في (الفردقة)، وأنفزع لترجمة كتاب هيجل (فنونولوجيا الروح) الجزء الثاني وكتاب ل (لاكان) .. أما قبل ذلك فلا يمكن.

س : ان حقل التحليل النفسي في حاجة الى من يقوم فيه بدور الريادة، وأنت أقدر على هذه الريادة..

- لو أستطيع أن أتخلص من مشاغلي بحيث أنقل نشاطي الى مصر لكن هذا النشاط مشروط بأن يكون نشاطا جماعيا وليس فرديا بحيث نستطيع أن نحقق مشروعات علمية كبيرة مثل ترجمة المصطلحات، وترجمة الاعمال الكاملة لكبار علماء النفس، ونعيد نشر الاعمال الهامة، ونشركتب بالمصطلحات.

س : لماذا لم تنجح حركة التحليل النفسي بشكل قوى في الوطن العربي؟

- لم تنجح لأن المحللين (طفشوا) من الوطن.. لكن لماذا هربوا؟ فهذا موضوع آخر.

س : تعود مرة أخرى الى (لاكان) و (اللاكانية)، ونتمناه: الى أى مدى ساهم (لاكان) باعتباره بانيها في إثراء التحليل النفسي؟

- بينت في كتابي "اللاشعور وكاتبه" ان الميكانيزمات التي في الحلم هي ميكانيزمات لغوية، اذ تقف البلاغة والنحو والمفردات في مستوى لغوي آخر وهما الصرف والاشتقاق. ولم يكن الصرف عنصرا بارزا في المقدمة المطروحة في ترجمتي "لتفسير الاحلام"، وكذلك الصوتيات، والصوتيات تدخل في باب المعنى

س : هل يمكن أن نتعرف على الاهداف الاساسية لكتابك الاخير " التحويل " ورغبة المحلل ؟

- مشكلة الكتاب تتعلق بالتحويل لانه من أهم .. بل أهم عناصر التحليل.. فقد كان فرويد يرى ان له علاقة تامة بالايحاء .. لكن التحليل هو تحليل التحويل..

ويناقد الكتاب ظاهرة وضع المحلل فى مكان مثالى فتحليلك لا يقبل الا بمقدار وجود التحويل.. فكون المحلل فى مكان مثالى أو وضع مثالى هو الذى يجعل الحالة تتقبل كلامه.. والكتاب يهدف الى كشف هذه الخدعة.. وكانت وسيلة الكشف عند فرويد هى التفسير.. لكن يحسب فرويد التفسير مقبولا لأنك موضوع فى هذا المكان المثالى فيتسم تفسيره فى حلقة مفرغة.

س : كيف ذلك ؟

- ليس لها وسيلة الا بالتحليل نفسه، وهذه هى المشكلة الكبرى التى يعالجها الكتاب.. فقد كانت هناك محاولات كثيرة جدا لتناول هذا الموضوع ابتداء من "فرويد" الذى اكتشف التفسير مروراً ب (نومبرج)، (ستراشى) وشرح الكتاب هذه المشكلة وبين المحاولات التى ظهرت لحلها وسبب اخفاقها، وكيف بدأت المشكلة فى العثور على الحل مع اقتراف (لاكان)، وبانتهاء (الطرح) حيث يبدأ (الشفاء) وكلمة (الشفاء) تعنى تخفيف الاعراض او اختفاها، ويتم عن طريق تحليل الطرح. اما الخطوط العريضة التى لها رؤيتها الخاصة فمرتبطة بمشكلة (التحليل) - تخيلات فمية أو شرعية أو قضيبية...، والتى تعتمد على تطور الانسان ومراحل تطوره.. ليس هناك أى تطور عضوى فى هذا العالم يمكن أن

يشرح الرغبة الفمية التى تتحول الى نوع من (الكانا باليزم) أى اكلى لحوم البشر، أو مصاص الدماء.. فليس هناك نظرية عضوية تسجل هذا التطور، وكل عمليات (التخيل) كانت مشكلة لأن لها علاقة بالطرح والتحويل.. ونستطيع أن نقول (ان العلاقة مع المحلل) هى الجزء الخفى فى العلاقة.. أما الجزء الظاهر فهو التحويل فى مكان المثل الأعلى.. ورواء كل هذا هناك التخيل.. لذا ير حل المشكلة بنظرية جديدة عن التخيل نظراً لأن التخيل موجود فى كل المجتمعات الانسانية، ويخلف عليه السحر والطقوس، وأنه مشترك بين الناس جميعاً.. فكلهم حيوانات ناطقة، وكان من الطبيعى أن يستنتج (لاكان) ظهر التخيل، اما عن علاقة الانسان باللغة.. فيمكن اعتبار التخيل لغة.. فهو الجزء الذى يفلت من اللغة فلها تأثير نفاث، أو مخفف أو مسرب للتخيل..

س : قبل أن نفترق نسألك، ماذا تعمل الآن ؟

- الكتاب الذى أعمل به الآن ليس كتاباً .. نعتبره محاضرات تتناول التحليل النفسى، ومناقشة آراء (فرويد) فى المدنية أو الحضارة والدين، وأركز على فكرة (الخلاص).. فليس هناك مجتمع لا توجد فيه فكرة الخلاص التى تتجسد فى تناول الدواء أو فى لقمة الخبز فى طقس (المنافاة) المسيحى.. فالخلاص نقطة أولى وتعطيك النقاط الاخرى، والخلاص له مقابله الشرقى الذى يكمن فى الحب والفناء فى المطلق.

س : هل نطمح أن تصود الهنا مؤلفاتك بالعربية ؟

- أرجو أن يتحقق ذلك المشروع..



- المهرجان، بقاعنا أحنأ بس ده



مهرجان
القراءة
للجميع
★
يوسف كشك



- مع ان نسبة الأمية ٩٠ ٪ !



الحياة الثقافية

سامي السلاموني: الكتابة من القلب: كمال رمزي / شطح المدينة
وشطح المهدح عند الفيحاني: د. محمد حسن عبد الله / مدينة
طفرلتي: مساحات الظل مع الصحبة: ابراهيم فتحي / بنغازي
الشارح الثقافي: ابراهيم داود.

وحيل سامى السلا موني:

الكتابة... من القلب

سكانها.. لم تعرف الكسب الكبير، السريع، ولكنها عرفت كيف تحول عرقها الطاهر الشريف إلى «أغطية» تكسو، وتبهج، حجرات الفلاحين، وتستتر الأرائك، وتصبح جزءا عزيزا من جهاز كل عروسين.

من هذه القرية جاء سامى السلا موني الى القاهرة مع نهاية الخمسينات، محملا بترائها وقيمها.. فهو، طوال حياته، لم يعرف سوى المجاهدة فى العمل... يتسج مقالاته بدأب، محاولا أن تكون زاهية الألوان، مبهجة، تدفع قارئها الى الإهتمام، مهما كان «فقر» الأفلام التى يتحدث عنها.

كان لابد لسامى السلا موني أن يعتمد على نفسه، عندما وصل إلى القاهرة، فعمل كموظف صغير فى مؤسسة الكهرباء، يؤمله المتوسط... سكن فى حجرة بالفة التواضع، فوق سطح أحد بيوت شارع شامبليون، بالقرب من ميدان التحرير.. وبعد جولة بين كليتى الحقوق والآداب بجامعة عين شمس، استقر على دراسة الصحافة فى كلية آداب جامعة القاهرة ابتداء من العام ١٩٦١.

القرية الصغيرة التى جاء منها سامى السلا موني لم يكتب اسمها واضحا على الخرائط، شأنها فى هذا شأن آلاف القرى المنسية على طول وعرض الوادى.. لكن «سلا موني القماش» هذه التابعة لمحافظة الدقهلية، تتميز بخصوصية فريدة.. فهى قرية «صناعية» تعيش على صنع السجاجيد للفلاحين الفقراء.. تلك «الأكلمة» الزاهية، الواضحة، الكثيفة الألوان.. يتم نسجها من بقايا قطع القماش.. وبأنوال قد يرجع تاريخها الى قدماء المصريين.. متوفرة فى كل البيوت المتواضعة التى صمم معمارها لتلائم وضع الأنوال فى الأدوار الأولى، المنخفضة قليلا عن سطح الأرض، وأبوابها ضيقة قصيرة، لابد أن تدخلها منحين.. ومع توالى الأجيال، تكيفت أجسام الفلاحين الصناع- بهذا المسار وتلك الصناعة: أجسام نحيفة، قصيرة.. بياض وجوه أصحابها يأتى نتيجة لعدم التعرض لضوء الشمس.

«سلا موني القماش» قرية فقيرة نعم.. ولكنها قرية منتجة.. تحايلت على الزمن بالعمل الدائم الدؤوب، بأذرع وأرجل

لكن تعرفه الى أحمد كامل مرسى كان الخطوة الأهم فى حياته كناقده.. فبكلماته يقول عندما دخل بيت المخرج والناقد « رأيت أول مكتبة سينما بالعربية والانجليزية فعرفت على الفور معنى أن تكون- مشقفا سينمائيا- فليست المسألة أن تنفرج على الأفلام فقط.. وإنما أن تفهمها بأن تقرأ عنها وعن صانعيها ومدارسها وتاريخها ومراجعتها وقواميسها لتربط كل عناصرها العملية والنظرية واحدا بالآخر.. وحيث لا يمكن فصل السينما عن الثقافة بكل مصادرها ».

فى دور سينما الدرجة الثانية والثالثة.. وفى تجمعات « ندوة الفيلم المختار » وجمعية الفيلم ونادى السينما ».. تخرج سامى السلامونى.. مع العاديين من الناس، شاهد الأفلام التجارية... ومع المثقفين تأمل الأفلام المميزة.. لذلك لم تكن مصادفة أن يكون مقاله الأول، بالصفحة الأخيرة بجريدة المساء، التى كان يشرف عليها أحد البنايين العظام فى حياتنا الثقافية، عبد الفتاح الجمل، بعنوان « السينما الهندية بين ساجم.. وياتر بانشالى، الذى يقارن فيه بين الأفلام الهندية التجارية، ذات النزعة الميلودرامية، المنتشرة كالأفة بين الجمهور، والأفلام الكبيرة، فكريا وفنيا، التى تقدم صورة صادقة، للهند، ومن وجهة نظر نقدية، مثل أفلام ساتياجيت راى.

أمدت مشاهدات السلامونى لكل ماتيسر له من أفلام، سواء رديئة أو جيدة، بخبرة واسعة، عميقة، بأنماط الأفلام، وأسسها، وطريقة بنائها، وكيفية تأثيرها فى جمهورها.. فمثلا، فى مقالة من مقالاته الذكية، حول « السينما الهندية.. ونظرية الوجبة المشبعة »، ولاحظ بحق، أن جمهور الدرجة الثالثة الذى

انطلق سامى فى الحياة، يعمل يدرس، يزاول نشاطا ملحوظا بين زملائه، فيصدر العديد من مجلات الحائط.. ولأن الهجرة التى كان يسكنها لم تكن مرفأ أمان بقدر ما كانت مركز طرد فإنه دأب على حضور حفلة الساعة الثالثة بدور عرض الدرجة الثانية والثالثة المنتشرة- حينذاك- بشارع عماد الدين.. حيث تتاح له مشاهدة فيلمين فى البرنامج الواحد.. وفى دور العرض هذه، لم يتعرف على عشرات المخرجين ومئات الأفلام فحسب، بل اكتشف كيفية استقبال الجمهور لهذا النمط من الأفلام وذلك.. وهذه الخبرة التى استفاد منها كثيرا، فى عمله كناقد، كان من المستحيل أن تتحقق إلا من خلال معايشة المفسرين أثناء مشاهدتهم للأعمال السينمائية.

مثل معظم عشاق السينما فى تلك الفترة، اتجه سامى السلامونى إلى « جمعية الفيلم »، التى وصف علاقته بها بقوله « لو كنت أعرف شيئا عن السينما.. فمن جمعية الفيلم.. ومن خلال الندوات والناقشات التى تعقب عرض الأفلام، تفتحت أمامه آفاق سينمائية جديدة.. وبدأ يتعرف على وجوه زملاء جيله، الذين تعاملوا مع الفن السينمائى كعلم وثقافة، له قوانينه وأسسها وعناصره ودوره فى المجتمع: أحمد راشد وهاشم النحاس وفؤاد التهامى ومحمود عبد السمیع وعلى عهد الختالى وعبد الحميد سعيد ورأفت الميهى ومصطفى محرم وفتحي فرج وسمير فريد ويوسف شريف رزق الله وخيرية الهشلاوى وسعيد شيمى ووليم دانيال ويعقوب وهبى.. وبالطبع أحمد الحضرى، الأكبر سنا، والأسبق فى مجال الإيمان بضرورة التجمعات السينمائية وتنظيمها والارتقاء يتذوقها.



على عشرات الأفلام الأجنبية التي يقدمها
النادى...

لم يكن سامى السلامونى من النقاد
«الأرستقراطيين» الذين يتعففون عن التعرض
للأفلام الهابطة، ولكنه كان يرى أن من واجبه ،
كناقد، أن يقيم العمل السينمائى المعروض
على الجمهور، مهما كانت قيمته.. وعادة، كان
يجد الصيغة الملائمة، وربما التمرجية، للكتابة
عن هذه الأفلام المتدنية.. حتى أن مقالاته فى
هذا المجال لاتغنى القارئ عن مشاهدة الفيلم
فحسب، بل تجعله يستمتع بقراءة شيئا
«طريفا» عن عمل أبعد مايكون عن
«الطرافة»، ووسيلته فى هذا «سخرية»
تلقائية، عفوية، أبعد ماتكون عن التكلف..
وهى تبدأ.. من العنوان الذى يحمل قدرا كبيرا

بغرية «الكم» عن «الكيف»، و«الضخامة»
عن «الفعالية»، يجد ضالته فى نمط الفيلم
الهندى الذى يقدم، لأكثر من ساعتين، و«جبة
مشبعة» من الأحداث والمفاجآت وإنقلاب
المواقف والمواظ والرقص والمناظر الطبيعية
والفناء والتضحية والغرام والوفاء والمعارك
والدموع... فيخرج المتفرج وهو فى حالة من
الرضا بتلك «الوجبة المشبعة» التى دفع فيها
قرشا قليلة.

كتب السلامونى، بانتظام، فى جريدة
المساء، ثم فى مجلة «الكواكب»... وعندما
أسندت رئاسة تحرير مجلة «الإذاعة
والتليفزيون» للنقاد رجاء النقاش، قام بتعيين
سامى، كناقد للسينما، بها.. واصل كتاباته
فى نشرة «نادى السينما»، محلا، معلقا،

بالمعهد العالى للسينما ، حيث حقق أول أفلامه القصيرة عام ١٩٧٠ عندما أخرج فيلم «مدينة» الذى يعبر عن مشاعره من خلال بطل الفيلم، أحمد مرعى ، الذى يأتى من الصحراء الى المدينة الكبيرة ، فينهر بشوارعها الواسعة وعماراتها الضخمة.. ولكن أحد الرجال ينتزع معطفه.. وقبل أن يفيق من دهشته يفتاجاً برجل آخر يخطف حقيته.. وسرعان ما يعود الرجل الأول ليجبره على خلع سترته.. ويجرى بطل الفيلم مرعوباً فى شوارع المدينة.. ويظهر الرجلان مرة أخرى ليجبرانه على الانخراط فى طابور يسير فيه أهالى المدينة، بعيون مغمضة، وراء أحد الأقزام..

والفيلم، بهذا السياق، يصبر عن الأجواء القاتمة لفترة ما بعد النكسة، قد يذكرنا ببعض القصص «الكابوسية» لتجيب محفوظ، وتجدد إحساس السلاطون بهزيمة الوطن التى صعدت قلبه، شأنه فى هذا شأن زملاء جيله... لكن «مدينة» الذى لا يتجاوز ثلث الساعة، يدخل فى متاهة لاضروية لها ، عندما يهرب بطل الفيلم ليلتقى بفتاة ، يمارس معها الجنس، وتسلمه ، بلا مبرر الى الرجلين اللذين يضربانه بوحشية ويتركانه بعد أن يبدو لهما كما لو كان قد مات.. وعندما يفيق ينطلق الى الصحراء ليعود مرة ثانية، مع نهاية الفيلم، مقتحماً المدينة وهو يحمل فى يده بلطة يلمع نصلها، ملوحاً بها ، منتظراً لحظة تصفية الحساب.

ويحتمل المشهد الأخير أكثر من تفسير: فمن الممكن اعتباره تكثيفاً للأمل الوطنى فى الإفاقة من النكسة، والرغبة فى منازلة العدو.. ومن الممكن النظر له على أنه «سامى السلاطون» نفسه، الوافد من تلك القرية التى لم يكتب اسمها واضحاً على الخرائط، والذى

من الإيحاء.. فمثلاً يأتى نقد فيلم «حكاية بنت اسمها مرمر» لهنرى بركات تحت عنوان «ما هى بالضبط حكاية البنت التى اسمها مرمر؟» ويصف فيلم «احتياى لياسين إسماعيل ياسين فى العنوان بأنه «إسم على مسمى».. وعنوان «مولد وصاحبه غايب» هو «أفئت من أيدى شرطة المرافق».. ومقالته عن الفيلم الأجنبى الرديء قاتلات الرجال للمخرج النكرة ديفيد برور بعنوان «السينما الأميركية تقلدنا بفضالتها».

وإذا كانت مشاهدة الأفلام المتردية من الأمور الثقيلة، فإن سامى السلاطون يسرد أحداثها بطريقة «كوميدية» ، ويربطها ، على نحو ما ، بالواقع من ناحية ، ويغيرها من الأفلام من ناحية أخرى.. ففى «احتياى» يعلق على بطل الفيلم الذى سافر الى إيطاليا بقوله «مالذى كان يفعله الدكتور فى إيطاليا؟ فهو لم يكن يتفرج على مباريات كأس العالم مثلاً، وإنما لكى يحضر المؤتمر الطبى فى روما؟ وهى مسألة تحدث فى الأفلام المصرية كثيراً عندما يكون البطل طبيباً.. فنحن نراه عادة يقول لزوجته: حضرى لى الشنطة علشان أنا مسافر بكرة المؤتمر الطبى فى لندن ، أو باريس.. ويصرف النظر عن أنه لم يكن قد حجز تذكره فى الطائرة ولا حصل حتى على - فيزا- لدخول إيطاليا.. فإن من الصعب جداً أن نصدق أن كل أطبائنا فى الأفلام عالميون الى حد أن يدعو الى المؤتمرات الطبية بهذه الوفرة! خصوصاً بطلنا هذا الذى لم نره طوال الفيلم يفعل أى شئ له علاقة بالطب الا الجلوس على مكتبه طالباً اثنين شأى له، وللسيده سمح التى هى- صابرين».

فى عام ١٩٦٨ ، التحق سامى السلاطون

قرر أن يكون «حضوره» الإنسانى المحترم فى المدينة.. حتى لو حمل «بلطة» فى يده.

فى ١٩٧٢ حقق السلامونى فيلمه الروائى القصير الثانى «١٠٠ق»، بعنوان «ملل»، الذى قام ببطولته أيضا.. وهو فيلم «ذاتى»، يبدأ بركام من الصحف والصور الثابتة والمجلات ومائتشتات الجفراندد.. محاصر البطل الحائر، المكتئب، فى حجرته الصغيرة.. من المذيع يستمع إما الى الأخبار المكررة، أو الأغنيات السقيمة.. ويكاد الفيلم- برغم قصره- يتحول الى قطعة من الملل الخالص، حيث يعيد تصوير بطله المتجهم وهو يدور حول نفسه، ثم، أخيرا، يجلس متجمدا تماما.

وربما استخدم السلامونى قلمه أحيانا، كما يستخدم البلطة.. ولكنه، وهذه ميزته، كان يستخدم تلك «البلطة»، وبلا ترده، مع نفسه.. فبصدق شديد، كتب عن فيلمه هذا «كان فيلم ملل الذى أخرجه لجمعية الفيلم أول أفلامى وأول كوارثى لأثنى اخترت فكرة أكبر من قدراتى حاولت أن أجسد فيها محنتى ومحنة كل الشباب بعد هزيمة ٦٧... وركبتهى الحماقة مرة أخرى وقمت بالتمثيل أيضا.. وهكذا اكتملت الكارثة تماما.. ويشهد سعيد شيمى على أننى بكيت بالدموع عندما رأيت النتيجة بمجرد خروجها من المعمل وعندما اكتشفت أننى أضعت فلوس جمعية الفيلم».

وبعيدا عن «الذاتية المفرقة فى فيلميه الروائيين القصيرين الأولين حقق السلامونى فيلمه الثالث «كاوبوى» ١٩٧٣ وهو فيلم تسجيلى يبين بوضوح، ومن خلال صور ولقطات ومشاهد من أفلام أمريكية، جذور الشخصية الأمريكية، وأصول النظام الأمريكى، المبنى على العنف، ومعاداة

الأجناس الأخرى: الهنود الحمر والزنج والآسيويين والأفريقيين.. إن «كاوبوى» الذى يعتمد على مادة فيلمية يعرفها سامى السلامونى تماما، والذى يستغرق «١٦ق»، يقدم رحلة تاريخية مكشفة لراعى البقر، المتطلى صهوة جواده، المسك بمسدسه، لبييد الهنود الحمر، حتى الطيار الذى يلتقى بأطنان قنابله، على كوربا وفيستانم.. ولا يفوته أن يربط هذا كله، فى تقطيع بليغ، بين وجه «جون واين» بالعصابة السوداء التى يغطى بها عيناه واحدة، ووجه مرقش ديان، بعصابة عينه الواحدة.. مؤكدا أن الأخير، من ذات سلالة الأول.

«كاوبوى» بمؤثراته الصوتية، وقاسكه، ووضوح هدفه، وإيقاعه السريع، وصيغات ألوانه، وخلوه من التعليق، يعد عملا جديرا بالإشادة.. وعندما عرض الفيلم فى مهرجان ليبزج السادس عشر عام ١٩٧٣، سأل السلامونى الناقد السينمائى الفرنسى مارسيل مارتان عن رأيه فى «كاوبوى»، فأجاب أفضل لو استطعت أن تحذف منه دقيقة.. فهناك مناطق طويلة على حساب مناطق أخرى قصيرة كان يجب أن تطول بما أدى الى نوع من عدم التوازن.. والمطلوب منك أن تقصر الجزء الأول الذى يحكى عن نشأة الكاوبوى.. وأن تطيل الجزء السياسى الذى يتحدث عن اليوم.. لكى تحقق التوازن بين الجزء التاريخى والسياسى وتقدم مزيدا عما تفعله الامبريالية. وعن أسلوب الحياة الأمريكية الآن أكثر مما قدمت فى الفيلم بالفعل.. وبإستثناء هذه الملاحظات فإن الانطباع العام عن الفيلم جيد جدا.. ومستوى الصور التى إخترتها جيد جدا أيضا..»

القطار ، بين راكبي عربيات النوم الأنيسة، المرفهة من ناحية، والنائمين فى محرات العربات المهشمة الأبواب والنوافذ، فى الدرجات الشعبية، من ناحية أخرى.. لكن تكرار هذه المشاهد، أصبح عبئا على الفيلم الذى يتسكع طويلا عند كل محطة، على نحو يعطى للمتفرج إحساسا خانقا بأن «القطار» الممل يستمر لعدة ساعات..

وكالعادة، كان سامى السلامونى، بحسه النقدي الساخر، أول من هاجم الفيلم، وقال ضاحكا: كنت أعتقد أننى سأفوز بجائزة أسوأ فيلم ولكن بعض الأفلام التى عرضت فى المهرجان، حجبت عني هذا الشرف.

سامى السلامونى، ابن «سلامون القماش» ، الذى جاء الى الحياة فى ١٢ مارس ١٩٣٦، عاش حياته لا يعرف إلا العمل الدائم الدؤوب، شأنه فى هذا شأن كل «فلاحين» مصر.. وسواء فى كتاباته، أو أفلامه، كان يتبع مايليه عليه قلبه.. لذلك فإن «القطار» والحس التلقائى والحرارة ، هى السمات الغالبة على مجمل إنتاجه، وبالتالي فإن دفء الصدق مع الذات تعبق حياته التى عاشها بقلبه الذى أنهكته الأيام سريعا، فرحل منذ أسابيع قليلة، قبل أن تكتحل عيناه برؤية آخر أفلامه «اللحظة»... وبعد أن حقق ثلاثة أفلام مميزة: مدينة وكاوبوى والصباح.. ونسج، يهداد قلبه، مئات المقالات.

بعد عشرة أعوام من إخراج «كاوبوى» ، قدم السلامونى فيلمه القصير الرابع.. وهو فيلم تسجيلي أقرب إلى قصيدة الشعر.. يعتمد على الواقع الحى.. عنوانه «الصباح»، يتابع، بكاميرا سعيد شيمى المرفهة، مطلع الفجر على مدينة القاهرة: ضباب يغلف كل مكان وكل شئ.. بائعوا اللبن على درجاتهم يتجهون الى المدينة الجميلة، النظيفة، الهادئة، التى لم تستيقظ بعد.. عربات «الكارو» المحملة بالخطرات والفواكه على مشارف المدينة.. الشوارع خالية.. ثم بداية ديبب الحياة المتصاعد، والذى يتصاعد، ويتصاعد، حتى يصل الى مايشبه الانفجار البشرى.. فعشرات الآلاف يتدفقون من محطات القطر بقلب العاصمة، وعربات المترو والباص تكتظ بالركاب، والزحام المجنون لا يكاد يصدق.. إن «الصباح» يتأمل، بدهشة تنتقل إلى المتفرج، مدينة يتغير وجهها من ساعة لساعة.

وعلى النقيض من «الصباح» القوى، المتماسك، الذى لا يتجاوز «٢٠ق»، جاء «القطار» «٤٠ق»، الذى عرض بمهرجان الاسماعلية، لأول مرة، عام ١٩٩٠، على قدر كبير من الترهل، بالرغم من فكرته الجيدة التى كانت ترمى إلى متابعة رحلة «القطار» من القاهرة حتى مشارف مرسى مطروح.. ومن القاهرة حتى أسوان.. ولا يخلو الفيلم من بعض المشاهد التى تبرز القوارق الواسعة، داخل

قراءة فى رواية جمال الغيطانى:

شطح المدينة و شطح المبدع

رواية أبدعها، فى كل عمل بطريقة مختلفة، تحاول أن تكون الأكثر ملائمة، ولعل «شطح المدينة» تمثل أنشط محاولات الاقتراب من جوهر فكرته، وهذا يكشف عن دأبه وإصراره فى المحاولة، ولكنه لا يصادر احتمال محاولات أخرى تطمح إلى اكتشاف المقولة ذاتها من أخرى. وهذا ما يدفع البعض إلى شيء من الحيرة فى «تصنيف» «شطح المدينة»، وهل هى رواية؟ أو من أدب الرحلة؟ أو مذكرات؟! ولا شك أن الاحتكام إلى الموروث الفنى والنقدي من أصول الحكم، ولكنه ليس الأصل الوحيد، فباب الاجتهاد فى تحديد الشكل ينبغى أن يبقى مفتوحا، وأن يترك لاستمرار المحاولات، وللذوق الأدبى العام فى تقبلها أو التحفظ تجاهها حق الاستصفا. ومرة أخرى أشير إلى أن «تبسيط» الفكر الصعب الجاد، سينحل بتوازن البناء، وسطح القضية، ومن ثم يصح أن نقول إننا أمام رواية جادة، صعبة، بما احتشد فيها من فكر فلسفى، وجادة صعبة فى محاولة الإمساك بخيوطها، واكتشاف اللحمة والسداة فى نسجها.

قد تغرينا كلمة «شطح» بنوع من كشف قناع المعنى اللغوى، والشطح هو التباعد فى المكان، والاسترسال فى القول، وإذا قلبنا الفعل

«شطح المدينة» رواية القلق، وضيق اليقين، والنفس. وإذا صح أن نعتبر هذه الكلمات تقريرا لخلاصة المعنى، فإنها - بذاتها - تنار من داخل الرواية على المستوى الفنى الخالص. ولكن المتبع لجهود كاتبها - جمال الغيطانى - واجتهاداته فى تشكيل عناصر الرواية، سيجد أن «الشكل الفنى» - فى عدد من رواياته الأخيرة - يصفى خاصة، معجون تماما بالمحتوى، وأنهما يقولان «شيئا» واحدا، ولا يعنى هذا أنهما يقولان «كلمة» واحدة؟! ولأن هذا الشيء - الذى يفضى به الغيطانى إلينا، خاص به، رؤيته المتميزة، فإنه يقوله بطريقة خاصة به أيضا، هذا يعنى أن جانب الفكر فى رواية «شطح المدينة» ليس نسلا مباشرا لخلقات التطور فى الرواية العربية قبل أن يكتب الغيطانى رواياته، فاهتما ماته مختلفة حتى عن أولئك الذين طمحوا إلى تجاوز المكان والزمان، ومحاولة اصطلياد المعانى المطلقة وصحبها فى القالب الروائى. وكذلك يمكن أن يقال على تشكيل هذه الرواية، إنه لا ينتمى إلى سلالة، أو إحدى سلالات الشكل الروائى المألوف فى فن الرواية العربية، إنه استنبات خاص، اصطنع ليسلام والفكرة الخاصة التى تتقاذف صاحبها، وتؤرقه، وتتغنى فى أكثر من

الفن- لم تتطرق إليه من قبل، يمثل تلك الروح التي نغذ من خلالها جمال القبطاني، فكان في رسم هذه المشاهد يجعل من «منتهى الجسد» «منتهى الهزل» في حركة واحدة، وأنت إذا رأيت الديناصور في شوارع مدينتنا (وهو حيوان مضي زماته) لن تعرف هل تعجب من قدرته على اختراق الزمان وتحديه للقاء، أو تعجب من «غيباته» في النزول إلى المدينة، وهو مقدمة للزوال!

لعبت المصادفة القدرية المحسوسة حركة البداية، وحركة النهاية، فكان سفر صاحبنا- الذي لم تعرف اسمه عن قصد- بديلاً لزميل كان هو المقصود بحضور المؤتمر، وترتب على هذا السفر كل ماجرى، وكل مشاهدنا من تداعيات ماضيه القريب، والبعيد، وكأنه ماضى البشرية كلها. وفقد جواز سفره في آخر لياليه بتلك المدينة المتحررة من الاسم والمكان والزمان، وإن كنا نصايبها طوال الرواية أو نعيش معه فيها، ولو أن جواز السفر لم يفقد، لتغير كل شيء في الرواية، ولو أنه فقد قبل الليلة الأخيرة، لاختلف المصير.

ليست المصادفة، أو الصادقتان هنا، من ذلك ذلك القبيل الذي يدل على نفاذ صبر المؤلف، أو عدم نفاذ بصيرته إنها مصادفة محسوسة تماماً، كمصادفة أن أى واحد فينا هو ابن لوالديه، ولو لم يلتق هذان الوالدان، لما كان هو إياه! فالمصادفة الأولى حدثت ولكن ماترتب عليها منطقي تماماً، ووثيق الترابط، وهذه الحاققة أيضاً تذكرنا بسقوط صخرة سيزيف وهو على حافة أن يحقق المعجزة ويحترق دائرة العذاب وينجو بنفسه!! ومع أن صاحبنا لا يملك طموح سيزيف إلى المعرفة، ولا يجرده على سلطة القهر، وكان كل ما أعلن عنه من رغبات مشروعة تماماً، وفي حدود المسموح من كل السلطات فإنه لم يترك لشأته، ظل هاجس الفقد يطارد، ينقص عليه اطمئنانه المرحلي ويظهر له كشبح يتعمد بطول تاريخ التجربة الإنسانية،

(مستخدمين اشتقاق الكلمة) سجد صفة البُعد في «شطح» أيضاً، وشطح في المساومة غلا فيها حتى جاوز القدر، وشطح في الناقة: أصابها داء في الصدر مؤذن بموتها، وشطح الآلة: إذا نفذ وقودها وكادت تتعطل، وشطح القاتل: اضطرب في دمه، وشطح اللبن: أكثر ما... وهكذا تتجمع في مادة هذا الفعل صفات التجاوز ورموز الانطفاء. وإذا توسعنا في هذا الأمر (ولاتعمس لهذا ولكن نشير إليه استئناساً) وأخذنا بالاشتقاق الأكبر، فسجد في قلب المادة ذاتها الشطط، والشطن (من الشيطان) والشطف، والشطر، والشطب، والبطش... الخ وهي- في دلالاتها العامة- لاتبعد عن أجواء الرواية.

إن التصاق عبارة، أو أكثر، من عمل فنى، بنفس القارىء، سلوك مألوف، ومشروع، وهو بالنسبة للقارىء المحايد (العادي) قد يعبر عن مكون تميزته الخاصة، التي استثيرت من هذه العبارة (أو العبارات) أكثر من غيرها، ولكن القراءة النقدية، حين تدفع مثل هذه العبارات إلى مقدمة الاهتمام؛ فإنها تعبر عن إحساس متزايد بالأهمية، بأنها الحميرة، أو صانع اللعبة، أو الضوء الكاشف الذي يسطع فيلتهم الأضواء الأقل. قد يدلى بتصريح يوجب القراءة، ويكشف عن قناعات قديمة، كأن يقول: «من الحقائق المقروء منها أن المكان ثابت، والزمان متغير، أما الإنسان فعابر»، وسرى أن الكاتب نقض هذه المقولة في عناصرها أو أركانها الثلاثة، في هذه الرواية، ولعلنا إذا أعدنا قراءة عدد من رواياته السابقة نجدنا نجسد هذه الرؤية الفلسفية، وأنها كانت من دوافع تعميق الحس الصوفي في نظرته إلى موقع الإنسان في الكون. غير أن «النفي» وهو لون سايق في هذه الرواية، قد شمل فيما اشتمل عليه هذه الصوفية ذاتها، وعانت على يديه شكاً مبرراً بلبس ثياب الأصولية، ولكنه في صميمه نوع رفيع من السخرية، لعل رواية- على مساحة العالم في هذا

وبامتداد العمسرة، حتى انتفى من فكره كل يقين، ووقف يرتل أنشودة الضياع الأبدى فى آخر سطور الرواية وقد تحولت مدينته إلى صرورة متخيلة: «من يصله بها الآن.. من؟»، وكانت هذه العبارة هى إكمال الحلقة أو القيد القابض على راسه دون أن يشعر به تماما، إذ تحدثت الجملة الأولى فى الرواية عن قطار كان متدفعا وتوقف، وعن شاب «وسن للحيطات»، فهذا الوسن بين النوم واليقظة، وهذا التصغير المقصود للحظة، وهى بذاتها عبارة أو خاطفة، هى خط الانسان فى العالم. وحجم ما يمكنه أن يحصل من يقين.

منذ الصفحة الأولى تنتصب أمامه «أمانتا» شواهد الحضور الطاغى للبلدية والجامعة، إنها كالليل والنهار: لا يجتمعان، لا يتفقان، لا يمكنك الخروج عنهما معا، لا تعرف ما يضرمان لك، ولا كيف يستقبلان عملك أو يفسران قولك. وقد قيل فى نهاية الرواية أنهما يلتقيان سراً، أو بينهما تنسيق ما، فليكن، المحصلة واحدة، ممارسة القهر للفرد، وللجماعة، وتحقيق الشرخ فى الإحساس والفكر والسلوك. ليس بين البلدية والجامعة قضية «أصولية» أو «منهجية» تستحق ما بينهما من صراع ونفار دائم، والمسائل الخلافية إما من قبيل الوجهة الفكرية (أيهما أسبق المدينة أو الجامعة) أو لإظهار السطوة وإعلان الوجود مثل أمور كثيرة لا أهمية لها، بل تبدو مضحكة فى أحيان كثيرة، مثل لون النبيذ، ووضع أصابع المقاتن، وحظر الركوب إلى جوار سائق التاكسى.. الخ. وكان الكاتب هنا يطرح مهدأ الخطر، أو التحريم فى ذاته، «التحريم التحدي» الذى لا يرتكن إلى علو منهومة أو مقنعة.. إنه تحريم.. وكفى، وليس عليك إلا أن تطيح؟

لاستطيع أن تكفى تكفيرنا عما تعنى البلدية والجامعة، إن سلسلة «الثنائيات» لم تتوقف طوال استداد النصيب الروائى، مثل ثنائية: الجديد والقديم، والظاهر والباطن، والمصر الامبراطورى،

والجمهورى، والانتضاط الظاهرى، واختراق الأجهزة بالرشوة، حتى النبيذ الأبيض وأحمر، والبراميل فى الشوارع بيضاء فى نطاق البلدية وحمراء فى نطاق الجامعة. ولكن هذه الثنائيات المستمرة، التى تعبر فى صميمها عن أن الانقسام وعدم الالتئام هو القاعدة المستمرة، تصدر جميعها عن ثنائية كبيرة ماثلة فى الجامعة والبلدية، وثنائية حاكمية تتجسد فى الزمان والمكان. وقد وصف الزمان بأنه متغير، والمكان بأنه ثابت. ولكن الفيلسوف ينقض هذا وينفيه برصيد التغير فى المكان، والثبات فى الزمان، وعجز الإنسان عن العبور إذ انقلبت المعايير. الكاتب هنا يطرح قضية فلسفية غاية فى الأهمية، قضية لها وجه حضارى، وسياسى معا، فحين يثبت المكان، ويتغير (أو يتحرك) الزمان، ويكون الإنسان عابرا، من هنا يتولد التاريخ، ويمكن تنظيم المعرفة فى أنساق، ومن ثم تنمر الحضارة بتنامي التجربة الإنسانية المتوارثة. هذه المدينة التى شططت، خرجت عن مدار النظام الكونى الراشخ، حطمت قساوون الوجود، نظام العلاقة المفهومة الوطيدة بين الإنسان والمكان، والزمان. فالأماكن فيها تتبدل على غير قاعدة، (المكان الطبعى يتسببدل ولكن من خلال «التفاهم» مع حركة، التوحيد، وهذا غير ما يذل عليه التبدل فى الرواية) الأمر يتجاوز ومزية التبدل، بل التلون فى «المبنى»- مبنى مباحث أمن الدولة، قالميدان المحيط به يتغير أيضا بين صباح ومساء، والمسافات ومعناها، والشوارع ينطوى خلف السيارة بمجرد مرورها فيه!! ومن الطبعى أن يؤدى اختلال علاقة الإنسان بالمكان إلى اختلال مفهوم الزمان: «لم يعد وثقا من عبور لحظتين متتاليتين فى ذات الحال» وهذا مبرر تطور العبارة: ما من شئ- يقينى هنا- حيث ينصرف مفهوم الشئىة إلى المادة- إلى: «لكنه يوقن الآن أنه ما من شئ- ثابت هنا، ما من أمر مؤكد».

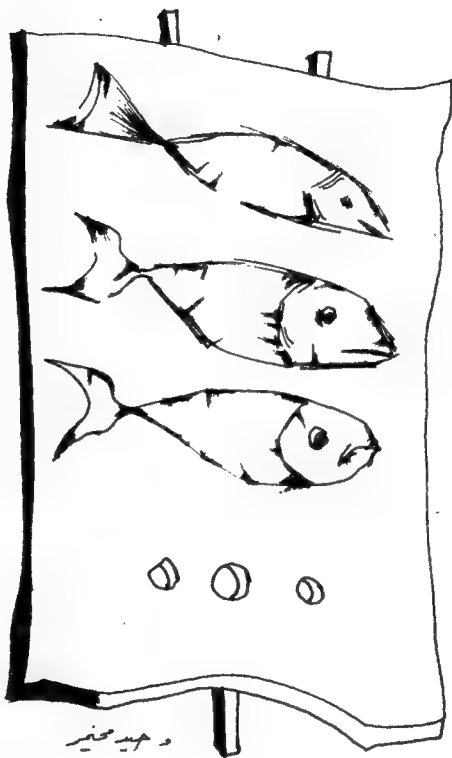
أما ثبات الزمان والأصل فيه أنه متغير (وهذا

فقدانه إلى بقائه في مكان لا يمكنه البقاء فيه، حتى الجامعة التي نزل في ضيافتها تطالبه بأن يثبت أنه.. هو؟! ولم تفسر له أبداً أنه أخطأ «خطيئة آدم» إذ استعان- فور ضياع الجواز- بجهة تتبع البلدية! وهكذا وجد نفسه في صميم الكابوس، في غير مازمان، في غير مكان، لا يمكن إلا أن يتذكر بعض ملامح ماضيه، دون أن يتمكن من التحرك نحوه.

إن «ديمومة الفقد» تمثل جوهر هذه الشخصية الغرائبية، لقد بدأ رحلته متوقفاً المصائب، نادراً ما يجده يتطلع إلى المعاني السعيدة التي تروحي بها الرحلة أو تيسرها في العادة. منذ الصفحة الأولى، ملامسة أرض المدينة، يخشى أن يفقد جواز سفره. هذا من تدابير البناء الفني، إذ تردّد هذا التوقع الكابوسي مرتين بعد ذلك ولكنه «القرار» الذي تجاربه أصداء من جوانب شتى في نفسه: مثلاً حين جالس الفتاة الجميلة في المطعم- وهو لقاء قنّاه في نفسه منذ وقعت عينه عليها- مع هذا تراجع النشوة باللقاء في نفسه أمام خوف ذاتي حين رأى شاوين من البحارة، إذ يتساءل: «كيف يتصرف لو قام أحدهما فجأة وهاجمه طلباً للأثني التي تجلس إليه؟ هل يذهب في شك إلى مدى أبعد: «لماذا اختارته هو بالذات؟»، فإذا ما فقد جوازه لم يعمل فكرة في طريقة فقده، أو كيفية استعادته، بمقدار ما فكر في خوفه: «هل يتعقبه شخص ما؟ إذا صبح ذلك.. إلى أي جهة ينتمي؟».

«شطح المدينة» هي رواية اغتراب الإنسان عن زمانه ومكانه، وعجزه عن بلوغ اليقين حتى في معنى وجوده، فضلاً عن موقعه في هذا الوجود. إنه شديد الوعي بذاته، لكن كل ما حوله كوابيس وأوهام، حين يتملكه الخوف من إغصاض عينيه إلى الأبد في غيبته، حين يتساءل: أين سيكون في مثل تلك اللحظة من العام القادم؟ حين يحرض ذاكرته على أن تحتفظ بصورة وجه إنسان عابر،

التغير هو الذي يصنع التاريخ والحضارة) فيتجلى أو يتجسد في أمرين: حالة الجمود السائدة في موقف الجامعة من البلدية، والعكس أيضاً، فانعدام التفاعل الإيجابي يعني انعدام الحركة (والحركة هي الزمان) ومع أن هذا الزائر الذي ألقت به المصادفة في مدينة مستخلصة من محنة سيزيف المعاصر جاء ليشهد الاحتفال المنوي التاسع للجامعة، فإننا لا نجد أثراً يدل على معنى هذا الزمن الطويل، فكان هذه الجامعة أوقفت حركة الزمن وانغلقت على نفسها تماماً (وهي بهذا تقيض وظيفتها الأولى الأساسية) حتى أن إضافة دائرة إلى الزى الجامعي أدت إلى مأساة! إن هذا التصلب الذي يلفي مفهوم الزمن قد أدى في الحقيقة إلى إلغاء مفهوم الجامعة. أما الأمر الثاني فنجد في المقولة الشائنة التي تقول إن التاريخ يعيد نفسه، والحقيقة أن التاريخ لا يعيد نفسه أبداً وإنما الإنسان هو الذي يعيد أخطاءه حين يكتفي بنفسه ولا يحسن قراءة أسلافه. وهذا جانب تنتشر علاماته على امتداد الرواية، فالنسرود يذكر بالمحارب القديم، وسنار حكاية معادة، وخدعة المغربي تتكرر مع الفتاة، والشخصيات التي تختفي اختفاء غامضاً تتكرر في الرواية. وفي كل مرة نجد من يؤمنون بعودة هؤلاء الغائبين، منذ عصر الأمير الصيني، وإلى الأمير العربي، دون أن نجد دليلاً على عودة أحد، أو يقتنع المنتظرون بأن الانتظار فقد معناه. وقد أدى انقلاب ثوابت الوجود الإنساني إلى عجز الإنسان عن العبور، إنه لم يعد على يقين من شيء، لم يعد واثقاً من «عبور» لحظتين متتاليتين في ذات الحال، وهو غير متأكد من أفعاله هو، فهذا المغربي «هل قابله فعلاً؟»، وهذه الفتاة التي ظل يتوقعها، ثم لقيها على انفراد، وبأدائها الود، لم يعرفها أحد، فهل كانت حلماً أو وهماً؟ ما الحد الفاصل بين الواقع أو الحقيقة، وبين الوهم والتخيل؟ إن المفقود هو «الجواز»، والجواز يعني العبور، ولقد انتهى



د. حیدر محسن

على أن هناك فارقا واضحا فى الأسلوب الذى جسد به الكاتب شخصية الجامعة، وشخصية البلدية، لقد كان التصوير الساخر التهكمى من نصيب الجامعة وحدها، وإذا نظرنا الى التصوف على أنه نوع من الوجد، ينبثق من شدة التركيز والانعصار فى فكرة واحدة، أو نقطة واحدة، فإن تصويره للجامعة يكون أول تصوير ساخر تهكمى للتصوف، حين يصيح هوسا أو شغفا بالذات يتوارى فى شكل هوس بالموضوع، مجردا من الغاية، من الوظيفة، من المعنى، إن عبث الوجود الذى أحاط بصاحبنا يبدأ من عبث الجامعة بكل شئ، والرواية بهذا يمكن اعتبارها كوميديا سودا، بمقدار ما هى رواية كابوسية عيشية. لقد كان جمال الفيطانى بارعا أشد البراعة وهو يصور عالم الجامعة وعلماءها، وهو يخادع القارئ عن سخريته وتهكمه فيبلغ من ذلك مدى بعيدا حين يصور أعمالا، وسلوكا، وأفكارا، ورسوما ومعارف، هى غاية فى الهزل، بلغة هى غاية فى الجبد، ويحيطها بجو طقوسى هو فى الذروة من الانضباط والتفديد والهيبة، فى حين أنها لا تستحق غير الازدراء والإزالة. هل معنى الإسراف والإصرار فى المظهر غير الفرق فى التقوقع، والتحريض على العزلة والترفع، وتمحيق الفرقة. وهكذا نجد لكل درجة من «العلم» ثوبا، وطعاما، ومكانا، ونجد الطريق الى تسلل القيادة مليشا بالسخف والثثرة، أما الاجتماعات والمحفلات المحاطة بالهيبة والتعنت فلإنها تنطوى على أعجب المضحكات. فليس مستغربا أن تدور مؤلفات الأساتذة حول الأطعمة وأسرارها، وأن تحقق أعظم إنجازاتها بالكتابة على حبة قمح، وتبلغ كوميديا العبث مداها حين يصور الكاتب الاجتماعات العامة التى ينفق فى إعدادها مال وجهد كبير (وهنا تتجلى أقرب المشاهد الى

يريد أن يستعبدنا فيما يقد، إما يعبر عن هذا ومثله عن رغبة قوية تثبت بالوجود، تريد أن تستبقى الزمن أن توقعه فى قبضة الذات، ولكن الذى يحدث هو العكس، كل شئ يفر ويتحول، ويتترك هذه الذات بلامكان، ولازمان. ولابد أن نستعيد رمز الجامعة، والبلدية، وليس مصادفة أن الدعوة وجهت إليه من الأولى، وأن موقفه تعقد معها حين حاول تصحيح وضعه باللجوء إلى الثانية، فخرسها معا، على أن إحداهما لم تفكر فى حمايته أو إعانتته على «العشور على ذاته»، وهذا هو المعنى المضاد لإسراف كل من المؤسستين فى الحفاظ على ذاتها، إنها تنظران الى وجودهما على أنه غاية فى ذاته، وليس وسيلة لتحقيق غاية أو هدف. هكذا نشأت الجامعة من شعور «غيبى» أو «أسطورى» غامض، يتحدث عن أربعين من الفلاسفة يتأكد الشك فى أحدهم، فيتسرب الشك الى جملتهم، فتكون خلاصة فلسفتها «أنها الأصل، وأنها الأرقى، والأهم، وأن نفق أو سرداب مقتنيات الفامضة أهم من كل ظواهر الحياة خارج جدرانها. أما البلدية المرتكزة على جهاز الأمن فأنها لا تكف عن اظهار الازدراء ومحاولة انتقاص سلطة الجامعة (المثقفين) ثم هى لاتنفل أكثر من ذلك الا تأكيد سلطانتها وتخويف الناس- كل الناس- بمن فيهم الكبراء والأثرياء، وهى بدورها- لها سدنيتها المتعبدون بها، لا يفارقون مكانتهم وأوراقهم طوال المصو... إنها- إذا- محنة الضياع الانسانى، بفعل الأجهزة والمؤسسات التى اخترعها لتصنع تقدمه، لتحصى وجوده، لتنظم عمله، لتثبت هويته.. فإذا بها ضد هذا كله، وتعمل على تقويضه، إنها التنين الخسافى، ذو الألف ذراع، يلتهم كل شئ، لكنه لا يخطئ أبدا فيلتهم أحد أذرعها؟

حرفية الصناعة وإتقانها.

إن البناء الفنى فى هذه الرواية يقسم على ثنائيات الماثلة والتضاد، كما يقوم على النفى، ونفى النفى لقد تأطر الشكل العام بهذه الرحلة، فهى تبدأ بها، وتنتهى معها، ولكن الانتهاء هنا مجرد «توقف قهري»، كما كانت البداية من صنع المصادفة، فبين مصادفة الوجود وقهر النهاية قضى رحلة الانسان، محاطة برموز وألفاظ لا يمكنه مواجهتها أو العثور على مفاتيحها. وقد أشرنا من قبل الى ثنائيات التضاد، أو الى أكثرها، وقد «يدبر» الكاتب ثنائيات أخرى، مثل الأب المزواج، والابن الأخير الذى لا ينبج رغم فعولته البادية، ومثل اختصار عالم الفيزياء النابضة الأبهى الأصم، وقد تصل هذه التناجيز الى اللغة فنجد طهيب الأسنان يخدع فى «سن» زوجته، أما الماثلة فإن أوضح ماتجسد فيه من الوجهة البنائية ما نلاحظه من وجسود عسدد من «الأجنة» أو «الحسلا» الصغيرة، التى تأخذ مكانها فى السياق، وتبسط حيوتها على مساحة محدودة من الرواية، ولكننا حين نتأملها نجدها تنطوى على كل خصائص المساحة الشاملة، كما يختزل الجنين صفات الأصل الذى انحدر عنه، وكما تنطوى الخلية على أسرار التكوين الشامل. وسنلاحظ هنا أيضا أن هذه التكوينات الجزئية، التى تبدو كوحداث متنفصلة، وإن تكن تشكل التكوين العام للرواية، هى بدورها تنطوى على التضاد، أو على التماثل. وأول ما نجد حكاية صاحب المقهى، وهى معادل موضوعي مختزل لكافة معطيات الرواية، إنها «شطعة» من شطحات المدينة، حين نظر اليها فى السياق، ولكنها «شطع المدينة» كاملة إذا ما نظرنا اليها من قريب. ويصل الكاتب حد استخدام النقش داخل النقش حين يصنع معادلا للمعادل، أو اختزالا للمختزل فى قصة الجمود العربى، الذى ولا مع صاحب المقهى و«انفرط» بانفراط حياته، بانفراط العصر، المؤقر، بضياح الهوية! وهذا

جهرته الشخصية) فلا نجد فى حفل الاقتتاج غير أزمات مضحكة وتعت عايت فى مواقع جلوس الكبراء والقادة، وكذلك لا نجد فى حفل الاحتام وإعلان التوصيات غير الخلقات التافهة التى تحاول أن تصنع من اللائى قضية مصر. إن ضياح صاحبنا، لا يبدأ بضياح جوازه، إنه ضائع ما بين الهدء والختام. لقد كانت الجلسة الختامية قمة فى الكروميديا العبيثة، تحق فيها التوحد بين منتهى الجد (الظاهرى) ومنتهى الهزل (الباطنى) وفى هذا الاجتماع الختامى قد جواز السفر، آخر دليل على مشروعية وجود صاحبنا فى هذه المدينة المسحورة، الملعونة، التى تجمع كل مدائن الشرق تقريبا (فهو لم يعين لها موقعا، وجمع ملامحها من عدة مدن، ومواقع، ولكننا لا نجد فيها الطبائع، ولا النظم الأوروبية الأمريكية)، فإذا كان وجه المرارة فى تجهرته المستمرة أنه فى «كل لحظة منفى يتجدد ويلوح» فإن الجلسة الختامية كانت إعلانا عن المنفى الدائم، عن النفى الأبدى.

لقد شاركت البلدية فى بعض التصرفات الساخرة، لكنها قليلة، ومرجحة تجاه الجامعة بالذات، أى حين تكن الجامعة هى الطرف الآخر فيها، ولكن جهاز البلدية فى ذاته، فى علاقاته الداخلية، (وكذلك مبنى الأمن) لا يعرف هذا المستوى العايت من التصرفات، إن عبثه قاتل، وليس ساخرا أو متهمكا.

ومهما يكن من أمر فإننا نعتقد أن «الفكر» فى الرواية قد أخذ ما يستحقه، وأخشى أن يكون شغلنا عن الاهتمام بالجوانب الفنية المبالغة، التى تعتبر المفتاح الحقيقى للتصنيف الفنى، ولا شك أن الكاتب قد «فكر» طويلا فى هذه العناصر الفنية، إننا سنجد أدلة واضحة على هذا الاهتمام، الذى نخشى أن يكون قد زاد عن حده المطلوب، فأدى الى شئ من الهلبلة فى تصنيف هذا العمل الأدبى الجاد، أو الى إضافة هذه الجوانب الفنية الى عنصر الفكر، باعتبار أنها خرجت عن تلقائية الموهبة، الى

وقدسات «طارق النحاس» سرتا يرمز الى حلم الخلود بالفن، اذ مات ويده على ازميله الذى دفن معه، على أن حكاية «النمرود»، التى تهدو كأصل لحكاية المحارب القديم، والحصن المشيد (وهنا إفادة من الصياغة القرآنية وإشارة الى القصد ذاته) وحكاية الأمير الصينى، كلها تنتهى نهايات غامضة (الغياب) وتؤكد زوال الانسان، رغم أن الانسان الزائل لا يزال يعلم بعودة هؤلاء الغائبين. والكاتب بهذا يفسر عقيدة «المهدى المنتظر» الموجودة بكل الديانات السماوية- مع اختلاف التسمية- وحتى بعض الديانات غير السماوية، ويضع- من خلال هذه الحكايات- النقوش- الصغيرة، اخترا لا مهما لتوجيه مضمون الرواية من جانب، ولتكتيف الاحساس بتراجيديا علاقة الانسان بالزمن وأنها مأساة قديمة ومستمرة من جانب آخر، ويقسم البناء الروائى على أسس من الوحدات المتماثلة من جانب ثالث، وإن توزيعها على فصول الرواية (امتداد زمنها الداخلى) وتوزيعها على حقب التاريخ، ليدل على مزيد العناية بالفكرة، والاهتمام بتلاحم الجزئى بالكلى فى بناء الرواية، بل إن التناهى واضح فى طرح مبدأ القبية، والرجعة، فى سياق الرواية، فمن حادث غامض فى البداية (الأمير الصينى) لا يعقب غير قوم ينتظرون، إلى غائب له حضور فعلى، - رغم الغياب- يتجسد فى «نائب القبية»- كما تقول الرواية، وتقول اصطلاحات الفاطمية أيضا، وهو ما يعرف بالإمام القائم. ومن اللات للنظر أن هذا النائب أو الامام القائم، إمام الوقت، ينبثق عن نظام البلدية، أى أنه تجسيد للسلطة الزمنية، حتى وإن كان- نظريا- يصدر عن مبدأ أو عقيدة فهل كان هذا الزحف من جانب البلدية ثمرة من ثمرات غرق الجامعة فى المظاهرة، وتحريف رسالتها الاجتماعية؟

حين نستعيد تاريخ الفن الروائى فإننا نعرف أن عصر «الزمان» كان هو الحاكم، هو الذى ينمى

التماثل لمجده فى علاقته بالمغربى، فقد قبل أن يكون ضيفه دون قصد منه أو معرفة سابقة (تماما كما جاء الى المؤقر) وانتهى مغه الى الشك فى وجوده (كما انتهى به الوضع) مع إقراره بأنه تلقى منه معلومات وتوجيهات مهمة (وقد اكتسب هو نفسه مثل ذلك فى تجربته الحياتية كما يقرر) وفى داخل هذه «النقشة الكبيرة» نجد نقشا صغيرا (تماما كما ركبت حكاية الجواد مع صاحب المقهى) اذ يرصد لنا محتويات متحف بدیع نادر فى بيت المغربى، لكن، من بين المقتنيات التى يذكرها اجمالا نختر لوحة واحدة، نقف عندها بشئ من الوصف الموجز، هو فى إيجازه إجمال لتجربة الرواية كلها : «منمنات فارسية من القرن السادس عشر، أطال تأمل إحداها: صغيرة، مستطيلة، يتوسطها شيخ أسبوى الملامح يسك وردة، فى قعدته غرابة وفى تطلعه غموض، أما الوردة فلها حضور إنسانى عجيب». إن هذه اللوحة- من حيث محتواها- ينبغى أن تقرأ قراءة رمزية (تذكر هنا اللوحة فى عيادة الطبيب، فى مدخل رواية الشحاذ) وقراءة فلسفية أيضا، فالوردة رمز صوفى، والغرابة والغموض فى الانسان، والحضور الإنسانى فى فى الوردة، المناقضة للشيوخ (للشيخوخة) يجمعان بين علام الفناء الجسدى وأشواق الروح الى الخلود. ومن الطبيعى أن تنفرد كل نقشة مفردة بحياة ذاتية، ويقدّر من الدلالة الخاصة، ولكنها فى النهاية تصب فى السياق العام، وتلتزم بالمعنى المستخلص من الرواية، وإذا صحت أن يقول إن الاغتراب فيها يركز على فلسفة العلاقة بين الانسان والزمن، ويقينه الوحيد بأنه مرعلى مؤقت، وبحشه- رغم هذا- عن وسيلة للخلود واختراق حاجز الزمن، فإن هذا الهدف قد دار حوله الكاتب بوسائل مختلفة، قد يكون منها كثرة الزواج والانجذاب، أو الفسحولة، كما فى صاحب المقهى، و«رسول» الصعدي الذى فقد قدرته حين تغير المكان وطبائع الزمان، ومنها اتقان الصناعة،

عند الغيطنى (فى روايته البصائر فى المصائر كانت الغربة فى المكان، وليس فى الاعتماد عنه) ونحن نعرف أن المكان ليس معنى مجرداً، وأن أمكن تجريد، لكن الكاتب يعطى الأماكن صفات تبت فيها الحياة، وتجعل منها كأنها له حضور، وإرادة، ومقدرة جبارة على الفعل، ننظر مثلاً فى وصفه لواجهة الفندق ومدخله، أو فى وصفه للمبنى، أو للبرج المشيد، بل إنه يصف ابتسامة الفتاة بأنها «رجبة» وبأن عينيها «قسيعتان» فيؤثر أن يصل الى المعنى المجرد عن طريق الوصف الحسى المكانى، أو الذى جرى عرف الاستخدام على أنه وصف لمكان. غير أنه، وقد طرح فى روايته معانى فلسفية، لا يجد مفراً من تجاوز الوصف الواقعى للأماكن، ليعلى من شأن الرمز، ومن ثم إمكان التوصل الى التجريد، ومن هنا نجد بوابات تقسم الطريق، أشبه بقوس النصر، ولاتؤدى الى شئ، وفى هذه المدينة التى أسسها الفلاسفة تدور المياه دون أن تتحول الى مصب، وتطوى الشوارع بمجرد المرور فيها، إن هذه الأماكن، بأوصافها، اختزال آخر للتجربة، التى تطوى ملامحها، وتتغير معالمها، وتدور وتقيم أقواساً، ثم تنتهى الى اللاشئ، مصدرة حكمها على عشية الرحلة.

وقد التقى الزمان والمكان فى استخدام الكاتب للأرقام، وحرصه على تصحيح الجوانب الطقوسى، والأسطورى فيها، فهناك تكرار واضح للرقم (٧)، والألفاظ ذات مفهوم زمانى (عدد الأشهر، وأيام السنة الخ) وفتحات البرج بعدد أيام السنة كذلك، وهذا البرج ارتبط بطموح الإنسان الى تحديد العمر فلم يبلغ مطلقه، ولم يتجاوز عدد فتحاته (مكرونة) فهو لن يخرج من قبضة الزمان، ولن يفرق الأرض أو يبلغ الجبال طولاً.

وقد أشرنا من قبل الى أن القراءة الناقدة تحتذب عبارات بعينها تبدو فى تيار الرواية بشاية أضواء حاكمة، أو محطات مسيطرة، لا تلبث أن

العقدة، ويحكم تتابع الأحداث، ويحسم مصائر الشخصيات. ثم كانت دعوة «الآن روب جرييه» الى الرواية المكانية، أو الشيشية. ولكننا مع هذه الرواية نجد توازناً دقيقاً، فى استخدامات الزمان والمكان- من جانب- كما نجد أنهما كانا وسيطته فى النفى، أو وسيطته الأساسية فى النفى من جانب آخر. وقد يسرف الكاتب فى إظهار أساس فكرته فى الرواية بذكر مشتقات أو مرادفات الزمن مثل الوقت، الساعه، والاشك أن إحساس الكاتب بالزمن، وبأنه قاهر الإنسان، والحائل دون تحقيق ذاته وإحتماء سروره ولذاته، إحساس طاغ على ماعداه، مع هذا فإن أعماله السابقة لم تكن «زمانية» بالمعنى النقدى، وإن احتفظت بزمانية المعنى الفلسفى للزمان. غير أنه فى شطح المدينة يهتم بالمكان بقوة مساوية، وموحدة مع الزمان فى تأكيد النفى. إننا- من الوجهة الزمانية لاتعرف مستوى كان هذا المؤثر، كل ما يمكن الجزم به أنه معاصر للمرحلة الراحنة (من خلال تجربة الكاتب مع السفر، وماضيه مع المعتقل، وإشارته الى حادثة الفيشاوى دون أن يسمى المقهى، وذكره لصورة عبد الناصر الخ) وفى المكان يحدث نفس الشئ، فهذه المدينة، فى ذلك الوطن أو تلك الولاية لا يمكن تحديد موقعها، لكنها متميزة كموضع - وليس كموقع- فى وجدان كل منا وتلفه صاحبنا على الزمن وتحسره على فواته يعادله ويستحق معه شغفه بالأماكن وتلفته لملامحها وتحسره لما يلحقها من مظاهر الهلى والتغير. وقد يجمع حسراته الزمانية والمكانية فى صياغة جملة واحدة إذ يتسأل: «من سيرى هذه الأشياء بعد ألف عام؟» وفى قمة كرهه بضياع الجواز، يخاطب نفسه: «أين سأكون غداً، مثل هذه اللحظة تماماً؟» مع هذا يوجد فرق شاسع بين الوسائل الفنية المستخدمة فى تجسيد الزمان، عن تلك التى تجسد المكان. إن الزمان قوة قاهرة مجردة، تشير الخوف، وتهدد الآمال. وقد يعنى المكان شيئاً من هذا أو كل هذا

لا يزال على أبواب رحلته الخطيرة : «اليتيم معدوم» و«الأسباب منفية»، فإن اليتيم الوحيد الذى بقى له هو مدينته التى خلفها وراءه، وعليه أن يكتشف الأسباب التى تنفى نفيه عنها.

إن زمن الرواية لا يزيد عن بضعة أيام، هى أيام المؤتمر، ولكن زمن الشخصية لا تحده حدود، إنه زمن المعاناة الانسانية، حتى قبل أن تفصل بين الوهم والحقيقة، بين التخيل والواقع. ولقد سخر الكاتب- ماشا ت له السخرية- من عالم القيود والتحديدات والأسرار والبيانات والوثائق، وحاول التوغل فى النفق تحت الجامعة، وهو «نفق» مظلم فى الضحير الإنسانى أو ذكريات العصور، ملئ بالتفاهات التى استحالت الى رموز تحيد من له مصلحة فى تقديسها، وهى لا تستحق غير النبذ والسخرية.

يبقى أن نشير الى اللغة الشعرية التى كتبت بها الرواية. وما كان لتجربة مفارقة للواقع بهذه الدرجة أن تكتب بغير هذا الاسلوب الذى أخذ من الشعر كشافته المعنوية، وتركيزه فى الصور، وحرصه على تناسب الإيقاع مع حركة النفس المدركة، وبث الحياة الانسانية فى كل ماتع عليه عين الانسان من نبات أو مبان، بالإضافة الى هذا الطابع الملحمى الذى يمثله سيزيف جديد فاقده لليقين، ومستمر فى رحلته رغم شكه فى كل شئ.. غير أنه لم يشك فى نفسه، إنه يدرك أن هويته فقدت عند الآخرين، ولكنه- بنفس الدرجة- يعرف أنه موجود وأن مدينته العزيزة فى مكانها، وأن خلاصه فى أن تعود اليه. وكان هذا يقينه الوحيد، وأداته لقهري الزمن القاهر، وتثبيت الصورة المهتزة، أما سر الصنعة فى هذه الرواية الفريدة فلأن جمال القبطانى استطاع أن يستدع عالما مستقلا فى رواية خيالية، تعيش حياتها بقرواها الذاتية ومكوناتها التشابكية على نحو خاص، ومع هذا فإنها تذهب بنا الى أقصى درجات الواقع، وتشير فى عقولنا إثارة نقدية واعية.

تدفع الى تركيز فى الخواص المميزة يحاول صاحب القراءة النقدية أن يكتشفه فى جملة أو عنوان، وبالنسبة لهذه الرواية تشق «رحلة بين الكوابيس» طريقها بأسلوب كوميدى العبث (الوصفى الجامع) وأسلوب «غريب فى عالم الغرائب». والمحصلة نجدها فى إشارته الى رحلة ابن فضلان (وأحدى فضائل القبطانى التى يمتاز بها على كافة كتاب الرواية العربية خبرته الراضحة بالتراث) و«شطح المدينة» اعتصرت من روحها قطرات، إذ اجتاز ابن فضلان بلاد الترك والخزر والبلغار والروس وشاهد هناك ما لا يمكن تصوره، فعانى الغربة والخوف، ولكن متعنة أن «يرى» وأن «يصرف» كانت سر الاستمرار... وهنا تختلف «شطح المدينة» فصاحبنا رأى، وعرف، وتذكر، واستدعى من مخزون تجاربه، وشطح الى المستقبل المجهول، لكنه ظل محاصرا بالزمان الذى لا يريد أن يتحرك، والمكان الذى لا يثبت على حال، فاستحال عليه العبور، ولم يكن أمامه إلا أن يتوقف، ويلتفت الى الوراء واثيا نفسه، وليس عبثا ذكره لما لك بن الرب، الذى مات وحيدا غريبا، على الطريق، إنه يقع فى منتصف الرواية، ولكنه كان الختام.

لقد نفى الكاتب صاحبنا الى بلاد غريبة، دفعته اليها يد المصادفة، وأوقف حركة الزمن، حين وضعه فى «اللازم» إذ انطوت علاقته بالجامعة بانتهاء المؤتمر، وضاعت علاقته بموطنه بفقد أوراقه، وغساده القطار، وطارت الطائرة، ولم يعد يملك تصورا لما سيحدث، وقد انتفى المكان أيضا، فكانه يقف فى نقطة وهمية لا وجود لها فى الحقيقة.. ولكن هذا الذى ينفى نفسه إذ يعبر قيدا، وهو يحس بهذا القيد، ويحاول الخلاص منه باستدعاء مدينته الى ذاكرته، والتساؤل عمن يصله بها «الآن» وكأن الخلاص فى «الآن» التى تقف فاصلا بين الماضى والمستقبل، إنها اللازم بين زمانين محددين. وإذا كان يقول، فى الصفحة الثانية، وهو

حول المجموعة القصصية «مدينة طفولتى» لطلعت رضوان

مساحات ظل مع الصبية

* الأشواق... والعشاق

ماذا فعلت الأشواق بالعشاق فى «مدينة طفولتى» لطلعت رضوان؟. والمدينة فى المستوى الواقعى المباشر هى بورسعيد. حيث تلتقى فتاة بطفولتها لقاء حزينا، وتلتقى نحن بالاختلاف الصارخ بين معبد البطولة والاستشهاد ذات يوم، وبين مستنقع الاستهلاك والسمسرة والعدوان على الكرامة. وتجعلنا القصة، نخوض الوحل فى مدينة الألوان وتتحول المرنيتات أمامنا إلى سينما الرعب داخل رؤوسنا. الزحام على المحلات والأسواق. العيون والأيدى غارقة فى بحور البضاعة. سباق جردان فى بالوعة الاقتناء وحسابات المكسب وحمى الاستهلاك، وتتناوب صور المدينة الباسلة مع صور مدينة البشاعة، ولا مكان لشهداء عشعش الصفيح وسط الفيديوهات والزهور الصناعية وتعرض الفتاة التى استشهد أبوها، ورفضت العرى سبيلا للقمعة للعيش فى سنوات المهجر، لأن يفرض عليها التجرد من ثيابها للتفتيش

كونها موضع شك عند البيروقراطى والبصاص ونبوت الغفير، فهى لم تشتتر شيئا من أكداس المضائع وجاءت فى رحلة حج قدسية، العرى والوحل لمن لا يشارك فى دوامة الجشع الفاجر الأثيق فى مملكة السمسار والدلال.

ولكن القصة التى أعطت المجموعة عنوانها لاتصور مدينة البشاعة لكى تقلأنا بحنين إلى عالم انتهى على الرغم من البراعة فى التعبير عن شذى الطفولة والانتساء الوطنى وسط خرائب الروح. وتلك القصة مثل سائر قصص المجموعة لا ترسم عالما ينهار ويتصدع من زاوية الهرب إلى فراديس متخيلة فى أعماق الطفولة. ففى جنة الطفولة لا يفوت القاص الذكى أن يشير إلى الحية التى تنفث السم، اعتقال الوطنيين وفرض الوصاية على الفكر والوجدان والفعل لصالح شريحة ضيقة.

لقد ساقَت الأشواق عشاق الوطن إلى الموت المجيد والاعتقال الملىء بالكبرياء فيما مضى، فهل تسوقهم الآن إلى وحل المهانة الرخيصة؟ لاحتفل المجموعة بالنواح ولا بالإسفاق

زرقة السماء، والبنيت فردوس والشعر الفاحم يتوج وجهها الصبوح الحمري.

ويلع الموت وتلع فاجعة النهاية، وكأن «الموت» بأقنعتة المختلفة هو خلفية المشهد الذي تقدمه اللوحات القصصية.

القصة الأولى من جنازة وفي الثانية تلحق الرفيقة العجوز بحبيب عمرها الراحل ويدها متشبثة بكوب العناب الساخن، في المقهى الذي كان مسرحا للقاء بعد الظهيرة سنوات طولا، أما الثالثة فهي تدور في نفق المترو، وكأنه فوهة بئر الذكريات حيث يسقط الزمن ويلتحم الماضي باللحظة الحاضرة. نهاية عمر في العمل وإحالة إلى المعاش، ومحاولة مجهضة لأن يجمع بين وجه يتذكره وتاريخ ما أو حتى جسد ما، ولكن العتمة تبتلع الذكرى والظلام أصل الأشياء.

وتتوالى القصص وخلفيتها الموت الجسدى أو نهاية علاقة أو نهاية عالم أو أمنية أو قدرة أو الانتحار (أجنحة الصفاء)، فتلك النهايات وجوه متشابهة للموت.

وعلى الرغم من «الجنازة» في خلفية المشهد، واختيار «المقبرة» بكل معانيها ساحة للعرض القصصى إلا أن المجموعة تحكى قصة ازدهار الشخصية الإنسانية وتآلقها، وصعود العشاق في مدارج الأشواق إلى آفاق التحقق.

وليس اختيار «الموت» مصادفة. فاللحظة التاريخية قد تعطى إنطبعا ظاهريا بأن كل أحلام الستينيات قد انتهت بالهزيمة لا في بلد واحد بل على نطاق العالم، فماذا كانت نهاية ثورات ملايين الشهداء في العالم الثالث والثاني كما يقال؟ اليسست هذه نهاية للتاريخ... وانتصار السوق ورأس المال إلى الأبد؟

على الذات. فالفتاة الفقيرة المهجرة التى تعدت سن الزواج يصاحبها خطيب فنان يحلم بسينما جديدة يضع نبضه على نبضها، ويتعاطف معها الزملاء والزميلات فى رحلة العودة بالصمت والوجوم بدلا من الفناء والرح.

* أقنعة متعددة للموت

وتغادر مدينة الطفولة فى المجموعة موقعها على الخريطة وفى الفهرس، ويتسع نطاقها متحولة إلى عالم قصصى مكتمل يجسد علاقات القوى فى لحظتنا التاريخية الراهنة.

ومنذ البداية فى السطور الأولى نلتقى بصورة الموت فى جنازة الشاعر. كتل الصمت السوداء وسط معزوفة العويل، والقاص هنا مولع بالتصوير الدرامى، فهو يحول المادة القصصية إلى مناظر حافلة بالصراع، ويرسمها فى حيوية تكشف عن المعنى من خلال الحركة والإيماءات وتقابلها، بل هو يلتقط اللون والظل ودرجات اللون المتجاورة فى رهاقة. ونلاحظ إيقاعا سريعا فى تعاقب المناظر، واختيارا دقيقا للتفاصيل الدالة

إن كتل السواد النسائية تلمع على أفخاذها جلابيب الصفار مشجرة وزاهية (فى شأى الأصدقاء)

وفى قصة «مساحات الظل» التى تدور فى «المدافن» نحس بشمس الظهيرة عمود نار يشوى الجسد والروح.. ونرى امرأة فى حوش تقطف أوراق الملوخية.. وامرأة تدعك الأتية بالرمال.. وامرأة تدعك ظهر طفل عار وتصب الماء على الجسد العارى فيصيح الطفل فرحا.. وفى الظهيرة زهرة حمراء تطل من بين الرمال.. لون أحمر قطيفى وسطحها خشن.. الصبار السائل المر والأشواق وحلاوة ثمار التين الشوكى.. وفى الغسق لون أحمر يرتقلى يلون

لذلك تبدأ المجموعة من «النهاية» من اللون الأسود، من العتمة والوحل والصهد وموجات الانكسار في نهر الحياة.

* الضفة الأخرى للموت

ولكن الشاعر والرسام والسينمائي والمرأة العاملة والأم الصابرة الشامخة وجعاف الأطفال يقدمون الشمس الخضراء في لقع المقبرة، نشوة الحياة والأبداع وتفجير المنابع الجديدة للحلم والعمل، وفي تلاطم أصواج التاريخ تلوح إنطلاقة تعيد توجيه تيارات الأعماق

وماذا كانت وصية الشاعر الراحل دائما من جبهة القتال إلى المعتقل إلى القرية والموت؟ قراءة الشعر وعزف الموسيقى على قبره وفتح غرفته للشمس ومنع شاي الأم وحنانها للأصدقاء، عشاق الحرية والوطن والفن. لقد اختار في حرية طقوس عزائه الإبداع في مواجهة الموت. حيث الموت مرادف لكتل السواد الصماء في العادات الفكرية السائدة. وكان لدى القاص ما يكفي من الكلمات ليقول إن الشاعر شمعة وليست بقايا احتراقه نفايات فهي تتجمع وتنصب من جديد.

وعلى الضفة الأخرى للعزلة والوحدة والتمزق، أي موت الحياة الجماعية، هناك الإستعاضة من الوحدة بالأصدقاء والمشاركة الخلاقة والحب.

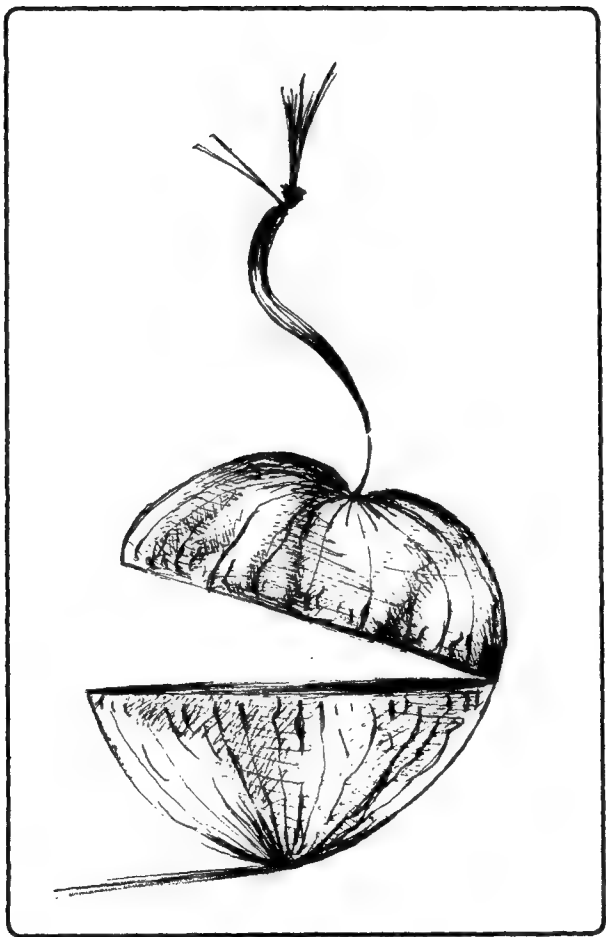
إن نهاية التاريخ أو حارته المسدودة، حيث الأقلية تحكم المصير إلى الأبد تدفع الموظف المهان إلى الموت عجزا، وهو يطير عاريا يرتقى أعلى ذرى الصفاء منتحرا، تدفع الحال العائد في إجازة من البلد الغني ليقتل إبنة أخته الكبرى التي ربه في المهدي قتيلا «جميلا» بتحويلها إلى خادمة ميسورة كما تقيم السدود بين الجيران الغريباء تماما.

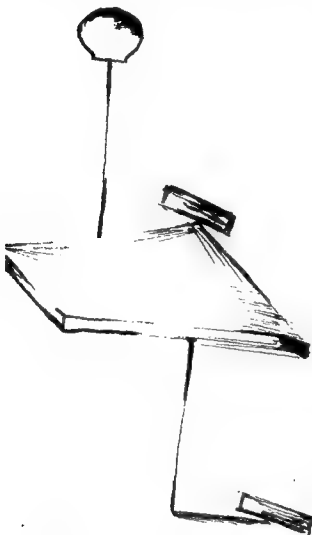
ولكن «قوى الحياة» تسرى عصارتها الكثيفة وتندفع في العروق، فالرأس المتعب للمرأة ينزلق على صدر المسافر بجوارها وهي في غفوة.. وسائق التاكسي يمنع الجندي العائد كل رعاية وتكريم، والكتلة اللحمية العظيمة الهائلة للعشيرة ذات آلاف الروس والسواعد والقلب الواحد النابض أبدا تجذب الضالين والحيارى للذوبان، على الرغم من أن الحائر الأول قال حينما اشتعلت الذكرى دون جدوى فلا تحسم للشاني ولم يفعل، ومن أن الثاني فكر في أن يقترب ولم يفعل. فالفجر يذيب ما يخلقه السواء من مسوخ. ولكن الفجر ليس ظاهرة فلكية تأتي في ميعادها بل يصنعه المبدعون من الوحل والأشواك وبقايا الأسوار والقيود المحطمة.

مساحات الظل

ولن نجد في المجموعة سذاجة متفائلة بانتصار وشيك لهؤلاء المبدعين في مجالات الفن والعمل والعلاقات الانسانية. وما من محطة وصول قريبة للمرتحلين في المقابر والصحارى وأعماق النفس بحشا عن طرق جديدة وأبعاد غير مرئية ومنايع نقية.

هناك هزائم وخور عزيمة وجراح ولكن منطلق القصص لا يعرف مصالحة مع عالم القسوة والجور وتشويه الانسان. وفي المدافن مرقد العظام المتبقية من أسلاف العشيرة يصفى الرسام إلى صوت مغاير، الى نحو عظام أرض جديدة للإبداع والرفقة الخصبية، فبالألوان والتصميمات والتشكيلات الحلوة تجعل حياة سكان المقابر أجمل، وهي تشبه زغاريد الأعراس التي تعقب مجئ الأموات الجدد. والذين بلا مأوى يقتسمون ذكرياتهم مع الذين





بلا ذكريات وتصبح الصحة واحدة ظلية في
الهجير على الرغم من السل الذي ينهش
الصدر.

ويتوهج الحب متخطيا حواجز المراتب
الاجتماعية منتهكا القواعد الخائفة كما ينتهك
الرسام قواعد المنظور ويصور جمالا ذات أجنحة
بدلا من القوالب المتوازنة.

يفال شاعر والرسام والسينمائي يبحث كل
منهم في حل الواقع والتفوس والملاقات عن
مادته الفنية التي يعيد تشكيلها وفقا للأحلام
المشتركة.

إنهم كما يقول سان جون بيرس: الباحثون
عن التصور الجديد داخل نضارة الهاوية،
والناقضون في الأبواق على أبواب المستقبل
(ترجمة حليم طوسون وفزاد حداد).

ونرى القاص أيضا يلوح بمساحة ظل في
صحراء القصة القصيرة المعاصرة. إنه لا يخضع
لادعوات منتشرة عن رفض المضمون الفني
والاكتفاء بعرض الأدوات الجديدة. وهو يرفض
أن تخلو القصة من الفكرة فهو يقدم أفكارا
ذات وظيفة بنائية، كما لا يستهريه أن يشد
الكلمات على قالب بلاغي شعري محفوظ، أو
مبتكر ليكتب ما يسمى بالقصيدة القصة أو
العكس. فالمجموعة لا تحتفى بأسلوب مشغل
بالزخارف اللغوية ولكن لها بلاغياتها
القصصية. فهي تركز على تصوير موقف
يقترب من أزمة، تعزف على وتر مشدود
يصدر نغمة مرتفعة- قد تكون مرتفعة أعلى
 مما ينبغي- وهذه النغمة - مثل الإحساس
بالغضب في قصة مدينة طفولتي- توحد
الأجزاء المنفصلة- وتتفاوت في كثافتها وقد
تنتهي بانسحاق أو كبرياء أو تفاؤل أو رفض .
ونلاحظ أن الشخصيات الرئيسية جميعا

تتصف بالتركيز المفرط على شيء واحد ، فكرة
واحدة أو هدف واحد.

كما أن الأحداث يتم تنظيمها في تدرج
متصاعد نحو نقطة واحدة أو حدث حاسم.
فكل عناصر الأزمة يتم تصويرها من زاوية
دفعها إلى الذروة . وفي هذا الترتيب للأحداث
يكمن «معنى» القصة، فالقاص لا يلعب لعبة
الغموض ولا يخفي المعنى وراء ظهره- إن كان
هناك معنى لدى أصحاب الغموض- بل نجد
المعنى منتشرا بين أرجاء القصة كلها منذ
البدائية وهو مائل في نسيج العبارات اللغوية
كما هو مترقق في ترتيب الأحداث.

نبض الشارع الثقافي

ابراهيم داود

ندوة

رخيل يوسف إدريس: صرثية جيل

ومن هنا نبهنا إلى أن الشعب المصري أكبر وأن دائرة الناس أوسع من ظن الادباء قبله. ويضيف:

لقد خرج يوسف إدريس إلى العالم الحقيقي، إلى جلور الشعب المصري وإلى الشخصية المصرية الحقيقية، ونبهنا إلى ضيق أفقنا، ويصرنا بالظلم الواقع على المجتمع.

وحول مسرحه قال الفريد فرج: لكي ندرك سر يوسف، وهو سر رائع، يجب أن لا ننظر إلى قصته في حدود كونها قصة تتكون من ٤٠ سطرًا، ولكنها أوسع من هذه الحدود.. وهذه هي عبقرية يوسف إدريس، والتي لا تختلف عن اكتشافه صيغة الغرافير في المسرح. التي جاءت ونحن نحاول أن نبحث عن هوية عربية. حيث كان المسرح إلى فترة الخمسينيات مسرح

لتأبين يوسف إدريس- الذي رحل الشهر الماضي- أقامت نقابة الصحفيين ندوة شارك فيها الكاتبان المسرحيان: الفريد فرج وعلى سالم والناقدة د. نهاد صليحة، والكاتب القصصي عهد الله الطوخي والكاتب صلاح عيسى.

في بداية الندوة قال الكاتب المسرحي الفريد فرج: إن يوسف إدريس أحدث في الأدب العربي أحداثًا هامة، ولم تكن إضافته مجرد إضافة فقط ولكنه أحدث نقلات وانعطافات خطيرة.

كان الادباء قبله معنيين بالشخصيات ومصائر الناس في الطبقة الوسطى، وجاء يوسف إدريس ليجتاز هذا الحاجز، وقفز مباشرة إلى قاع المدينة.

أقتباس. كبيرتين (مبارك والاسد) أديب هو في هذه

الواقعة رئيس.

ولا يفعل هذا سوى يوسف أديس بشخصه، وهذا هو ابداعه الرابع (شخصيه يوسف أديس) من تأليف يوسف أديس.

يوسف والحركة الوطنية

عن دوره في الحركة الوطنية قال الكاتب عبيد الله الطوخى إن يوسف بن عظيم من أبناء هذه الحركة. وقال ان تركيبتها تكونت من عناصر تبدأ من الارض ونوعية الاسرة ومن المدرسة، وأخطر هذه العناصر حضوره الى القاهرة وعاصفة وطنية تهب على مصر فكانت منه مناضلا ومقاتلا. وأضاف الطوخى: لقد شارك اديس مع الحركة الوطنية في المطالبة بأن تأخذ الحركة العاملة حقوقها.

وعن قصصه قال الطوخى: لقد أعاد يوسف اديس للشعب المصرى انسانيته ، وصورهم كأبطال، لان قصصه تجيد للانسان وأضاف أن إبداعاته مستظل من تراث الشعب المصرى.

ثورة المسرح

الحياة بدون تواصل عن يوسف اديس ليست حياة، هكذا بدأت الناقدة د. نهاد صليحة كلمتها، وقالت ان من «فرفور» ٦٦ الى «بهلول» ١٩٨٠، تلخصت تجربة جيل كامل، انتهت الى هذا البهلول الذى يلعب أدوارا رغما عنه.

لأننا أصبحنا فى زمن ديمقراطية الكلمة غير الفاعلة.

وأضافت د. نهاد : ان توقيت موته توقيت

ولكن اديس خلق بهذه الصيغة مسرحا مصريا بأفلام مصرية وشخصيات مصرية ومضمون وشكل مصريين جاءت الفرافير فى الوقت الذى كنا نفتش فى التراث بينما كان اديس ينظر الى أعماق ليكتشف لنا جذور المسرح المصرى فى مسرح السامر الفولكلورى البسيط.

ان هذا الاكتشاف الرائع (الفرافير) كان مستولا، بل رائدا وهو العلامة التى وجهت المسرح المصرى والعربى إلى الفولكلور. ويوسف رحمه الله كان دائما رائدا وفى الطليعة «وفى نهاية كلمته طالب الفريد فرج بأن يتاح يوسف أديس للقراء وأن يظل حاضرا بينهم فى المسرح والسينما والتلفزيون، وطالب أيضا أن يدرج فى مناهج التعليم كمعبرى لن تجود به مصر مرة أخرى.

الرئيس: يوسف اديس

فى كلمته بدأ الكاتب المسرحى على سالم: القديم يموت والجديد لم يولد بعد... ولأول مرة نقول «كان» قبل الحديث عن يوسف اديس! وأضاف انه كان مقروء بصوت مرتفع.

وعن علاقته به قال على سالم: قابلته عند حلاقه سنة ٦٠ ولم يكن أصدق نفسى وعندما تعرفنا نصحنى: كن «الها» عندما تكتب! وهذه سر أساة يوسف أديس فى حياته، إذ كان دائما كخالق مبدع، وهذه هى أعلى درجات الفن.

وأضاف على سالم ان يوسف اديس استطاع أن يرقى- ولوللحظات- بالدرجة الاجتماعية إلى رئيس دولة، وقال ان المرة الوحيدة التى زار فيها رئيسان لدولتين

ماكر ومؤلم ،لانه جاء بعد عام من اشتعال النار
فى الامة العربية

مرثية جيل

أن يهون كل ذلك، لولا أنهم استيقظوا يوما،
فوجدوا الأعداء فى قلب الوطن. وسط هذا
الجيل لعب يوسف أدريس دورا رائدا. لافى
القصة والرواية والمسرحية فحسب، ولكن
بتأثيره الشخصى وحضوره الفذ، على كل
الذين عرفوه عن قرب.

ويأتى صلاح عيسى ليقدم مرثية لجيل
كامل فيقول: نحن نؤين جيلا لم يؤرخ له، لعب
أهم الادوار فى تاريخ هذه الامة، جيل رفع
شعار التحرر الوطنى والاقتصادى والوحدة
العربية.

جيل تفتن فى مجالات الفن والادب، فأبدع
بأحسن ما يكون الابداع وعندما سقط النظام
التقديم، تقدم هذا الفريق الذى حدث كل شئ فى
الوطن: المبانى، القصة، الصحافة.

ونحن هنا نرثى علما من أعلام هذا الجيل،
الذى لم يأخذ حقه بعد، جيل استيقظ يوما
ليجد نفسه مفصولا من عمله ، أو ممنوعا من
الكتابة، أو يجد نفسه فى المعتقل، وكان ممكنا

وأضاف صلاح عيسى: ان هذا الجيل
لا يموت صدفة، حتى الموت يمكن ألا يكون
صدفة، قد يكون قرارا، لانه لم يعد هناك شئ
يستحق الحياة: انتكست راية التحرر الوطنى
والعدل الاجتماعى، عادت الاحلام لتقيد فى
جدول أعمال التاريخ. ويستطرد صلاح
عيسى: نحن نبدأ رحلة تنتهى بجيل يودع
الحياة، والجيل الذى يليه يشعر هو الآخر بأنه
فى الطريق. وأنا لا أرثى نفسى ولا يوسف
أدريس، ولكنى أرثى الجيل الذى سيرث أمانة
هذه الامة.

ذكرى

صلاح عبد الصبور:

عشر سنوات من الحنين

عشر سنوات على رحيل شاعر الحزن العظيم
لا تمثل شيئا؟

ماسر هذه التعاسة العظيمة؟

ماسر هذا الفزع العظيم؟

منذ أن قلم فى منتصف الخمسينات
«الناس فى بلادى» وصلاح عبد الصبور ينزع
عن جسد القصيدة عفونه التكرار ومثل

بعد عشر سنوات من رحيله، لماذا هذا
الحنين إلى الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور،
الذى مرت ذكره دون أن يلتفت إليها أحد؟
هل لأن مثقفينا تشغلهم الفروق الدقيقة
بين «الصفوة والحرافيش» والتي اذا تجحنا فى
تحديدتها سنكون على عتبات القصيدة/ الحلم
والرواية/ العالم والمسرحية/ الحياة. هل مرور



الجميل الذي لم يشاهد أى شىء يشاد ولكنه رأى كل شىء ينهار..

فلماذا لا تتمسك بما هو حقيقى فى تاريخنا؟ لأن ما يستوى الآن لا محل له من الاعراب. عاش صلاح عبد الصبور حالما لنا... فلماذا لا تنح اليه؟ عاش عازفا عن أحلام هؤلاء- الرخيصة- ليعرف لنا قطعة نادرة من تاريخ الوجدان العربى، كان حلمه عباءة واسعة وسعت كل شىء..

يقول صلاح عبد الصبور.

حلم قد لا تشدهم

خلجان قد لا ترو فيها

رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة بهيطن الخلجان

رغم أحبتنا، وضعوا الشمعة فى الشباك وناموا فى اطمئنان

فى اعينهم ذكرانا كملاتكة رحلوا

كى يأتوا بالفد

القالب، حارب من أجل أن تتحرك بحرية، وأن نفرذ الذراعين ونحن نكتب، قدم للمسرح الشعري المسرح كما يجب أن يقدم، وجاهد من أجل تأسيس قصيدة الروح لاقصيدة القصد، وقال فى «أقول لكم» ما لم نسمع وفى «أحلام الفارس القديم» جديد الهموم، وتساقط من شجر الليل عمر من الكبوات.

عشر سنوات مرت فماذا حدث فيها، والاصدقاء يموتون فى المقهى، والادعياء والتجار يحملون الراية، والهزائم تشغل الاجساد.

فلماذا هذا الحزن إلى شاعر الحزن العظيم؟ ربما لأن أحد الحداثيين- أصدقائى- قال ان صلاح عبد الصبور قد عفا عليه الزمن عندما رأتى أنا بط «شجر الليل» منذ أيام وقال أن آخرين حققوا للقصيدة نخوتها؟

ان حزنه المزير يتدفق الآن بيننا فى التفاصيل المعيشة والانهيارات المتعاقبة، نحن

كى يأتوا بالمستقبل.
رحمك الله- شاعرنا الكبير-
وأطال الله عمرك فينا

وأضافت: ان «الاحاديث» فى الديوان
تنتسب إلى نظام لقوى مفارق لنظامه المعروف
فى الثقافة. فالاحاديث عند الشهاوى تتبع
نظاما شعريا مجازيا، كتبت لالكى تشير إلى
أقوال وأحوال فعلية، وانما تشير إلى أحوال
المخيلة الشعرية، وتحولاتها والشاعر مجال
حركته ليس من المعلوم من الثقافة، ولكن من
المجهول»

ندوة

أحاديث الشهاوى الشعرية

وقالت ان تلك الحركة تحدد نسبها للقوى
فى جذور شجرة التصوفة وتتكىء على الفروع
المنسية فى النفس البشرية، حيث يصبح الجزئى
رفيقا للكللى، والبسيط متفاعلا مع المركب،
وحيث تلتقى أشياء الوجود، صغيرها
وكبيرها، فى حرية الانتماء إلى الحلم والخيال
فى حل من عقال العقل ورقابة الذاكرة.

وفى نهاية كلمتها قالت اعتدال عثمان:
استطيع أن أقول أن حركة الخيال فى ديوان
«الاحاديث» تبدو مقيدة ومحررة، مقيدة
بالمعيار المتعارف عليه فى الممارسة الشكلية،
التي تتسلل أحيانا إلى لغة الشاعر وتغافل
وعيه لكنها أيضا تكون محررة حين ينجع
الشاعر فى أن يدفع بحركة الخيال لتخترق دائرة
الذات الباحثة عن الحقيقة المطلقة، كى تفضى
بها إلى دائرة الجمع والوطن والبلاد، وينجع
أيضا حين تتداخل هذه الدوائر فى حركتها
الحلزونية المتقدمة مع دائرة اللامفكر فيه
والمنسى والمسكوت عنه بل حتى المحظور.
عندئذ يبدو الشعر مغامرة مليئة بالمتعة والالم
فتمتزج فى الديوان أحاديث الموت وأحاديث
العشق والحياة المحيوية، وينصهر فى القصائد
وعى اللحظة بالجمال الانثنوى العابر.

الفردوس المفقود

«ان مفتاح الصوفية عند الشهاوى هو

حول ديوان «الاحاديث» للشاعر أحمد
الشهاوى التقى جمهور أثيليه القاهرة مع
اعتدال عثمان، وادوار الخراط، وإبراهيم فتحى
الذى ادار الندوة. وقال ان قيمة الديوان محل
المناقشة تكمن فى انه يبحث عن ومضات البرق
ويحاول أن يجعل تجربة الحياة كثيفة وكذلك
تجربة اللغة.

وفى البداية قالت الناقدة اعتدال عثمان:
من أهم سمات الشعر الحديث انه شعر مشحون
بالاسئلة، وهى أسئلة تنصب على قضايا
الوجود والمعرفة، كما تنصب على الذاكرة
الشعرية والذاكرة الثقافية فى أن واحد. والنص
الشعرى الحديث مشحون أيضا بالتوترات
والتناقضات، ولن نستطيع أن نفسر ذلك النص
مالم نأخذ فى الحسبان الاشكاليات التي تقود
إلى طرح تلك الاسئلة.

وعن الديوان قالت: ان عنوان «الاحاديث»
يعنى الاطار المرجعى للنص، ومجال رؤاه،
وذلك بالاحالة إلى بنية راسخة فى التراث
العربى.

ويضيف ابراهيم فتحي: ان الديوان سهل القراءة، ويهتم بالمعنى ويحاول أن يقدم معنى جديداً، وقال انه لا يضرب في الشك بعيداً ولا يبحث عن يقين سهل ولكنه يعاود صياغة الاسئلة من جديد.

تصاعد الرؤية

ويتقدم جمال الغيطاني ليقول: ان الاحاديث ليست ديواناً واحداً ولكنها مستمرة حتى الآن، وقال انها تمثل مواقف من الكون والواقع والحياة، اختاره الشهاوى وصاغ رؤيته للانسانية، مستنداً إلى تراث طويل، استوعبه تماماً، وقال انه عندما قرأ السفر الثاني من الاحاديث وجد تصاعداً في الرؤية، وعمق الاحساس بالتجربة وانه خلق أحاديثه الخاصة، وخصوصاً في السفر الثاني.

وأضاف الغيطاني: الاحاديث ليست شكلاً فقط، وأن اهم ما في هذه التجربة هو الوضوح وفي نهاية كلمته قال أن أحاديث الشهاوى فتحت لي درباً أطل على التراث من خلاله.



القلق، وهو لوعة أرضية، المقدم الروحي فيها ملتبس ولكنه قائم، وحل التجريد مكانه» هكذا قال ادوار الخراط في كلمته وأضاف انها صوفية لاتنزع إلى مطلق علوى ضابط للكل ولكن إلى موضوعات مثل الوطن والحب والموت.

وقال ان الاحاديث تتجاوز الذات إلى الجماعة إلى الهم الجماعي، ولا يوجد استدعاءات لفردوس مفقود مهما خامرتها نظرات رومانسية.

وقال: أحس أن هذه الصوفية معاصرة جداً، وأشار إلى سريان حزن قومي في كل شعر الشهاوى، واحساس بانكسار وطني

وأضاف الخراط: ان الاحاديث أشبه بالرسم الياباني، خط واحد بفرشاة متزودة، اقتصاد في التشكيل، دون ثقل في كشافة هذا التشكيل.

وعن الخروج والدخول في الديوان قال ان التضاد بينهما ليس تفارقاً وليس مواجهة، بل التباس وقماح.

ويضيف الخراط: ان حضور الذات العليا أقل وطأة من حضور المرأة والوطن والموت:

وقال أن في الديوان حساً ثورياً مفصلاً عنه وكامناً، فيه رفض وتحد، ولا انكسار وهزيمة.

وأشاد بالتداخل بين العامية والصنفي وكسر الايقاع. وفي نهاية كلمته قال ادوار الخراط: ان هذا الكتاب علامة على تطور القصيدة الحديثة في مصر والبلاد العربية.

صياغة الاسئلة

إصدارات جديدة

الحزب الملون لمحمد سلماوى

فى شكل فنى بسيط يجمع بين السرد الروائى والحوار فى آن واحد. كما دمج المؤلف الأشعار الحية لبطلته وخطابات الشخصيات المقربة لها، والتى على علاقة وثيقة بها مما أضفى على العمل المصادقية والجرأة الأدبية التى نفتقدها كثيرا فى الأعمال الوثائقية.

عن دار ألف للنشر صدرت الرواية الاولى «الحزب الملون» للكاتب الصحفي والاديب محمد سلماوى وفيها يطرح المؤلف هموم شخصية انسانية حية عاشت بيننا لكنها كانت تحمل بين جنباتها الكثير من الشجن والمتاعب التى لاتحملها أنثى رقيقة مثل «نسرين حورى» تعمل بالصحافة وفرض الشعر. إن مأساة نسرين حورى بظلة رواية الحزب الملون هى مأساة الوطن العربى كله وليست مأساة فلسطين ووطنها الاصلى فحسب او مصر التى عاشت بها مهاجرة من جراء تسلط «اليهود» عليها وعلى أسرتهما..

إن مايقدمه المؤلف بشكل وثائقى عما تعرضت له نسرين حورى من ظلم ومعاناة قد كشف لنا الجانب الانسانى المستور فى هذه الشخصية. فقد تعرضت للظلم والاضطهاد من أقرب المقربين لها وتعرضت للهجر والمجافاة من الاشخاص الذين وضعت ثقتها بهم إن أحداث الرواية التى تدور فى خمسة أيام فقط اختارها المؤلف بعناية وقسمها بشكل فنى جديد ابتداء من ١٤ مايو ١٩٤٨ أنتهاء بـ ٢٠ ابريل ١٩٨٠ تكشف عن الاحداث التاريخية المأساوية التى مرت بها الامة العربية ونكشف أيضا عن التحولات الجذرية التى لاحقت هذه الأحداث بالنسبة للشعب الفلسطينى بوجه خاص والأمة العربية بوجه عام.

والشئ المثير فى هذه الرواية أنها صيغت

التراث النقدى: د. رجاء عيد

للدكتور رجاء عيد صدر مؤخرًا كتاب «التراث النقدى: نصوص وداسة». وهو بحث فى النظريات النقدية عند النقاد العرب الأقدمين: ابن قتيبة فى كتابه: الشعر والشعراء، ابن طباطبا فى كتابه: عيار الشعر، قدامة بن جعفر فى كتابه: نقد الشعر، أبو هلال العسكري فى كتابه: الصناعتين، ابن رشيق فى كتابه: العمدة، حازم القرطاجنى فى كتابه: منهاج البلغاء.

يتعرض الناقد، من خلال ذلك، لقضايا صناعة الشعر وتنظيره، والطبع والصناعة، عمود الشعر، طبقات الشعراء، القدماء والمحدثون، الموازنات، السرقات، الشعر المتحلل.

يقول د. عيد أن عمله يأمل ان يسهم فى معاودة قراءة تراثنا النقدى بالاعتماد على النصوص النقدية نفسها، ليتحقق هدفان: الأول إتاحة الفرصة للمقارئ ليعايش النصوص التراثية فى صورتها التى ورثناها، والثانى:

ومجدى الجاهري هو أحد أهم أصوات
العامية الشباب في مصر- جيل الثمانينات-
وشكل مع الشعراء شحاته العريان ومحمود
الخلواني ومحمد السلاموني ومصطفى
الجارجي وآخرين.. عقدة هامة في قصيدة
العامية الجديدة. ظهر في هذه التجربة التأثير
الشديد بالإيجاز الذي أحدثته قصيدة الفصحى
في تصور الكتابة المختلفة.

ومجدى الجاهري أكثر شعراء هذه المجموعة
حميمية «وطراوة».. ويحيى بدهوانه
«أغسطس» ليضيف إلى النفس شيئا من
الطائفة يقول في طرشات موجة حلم:

اضحك علينا.. يانيل،

كتبته ايدينا...الموج على الجلابيب

واقترجع.. الراحل على خيلنا

بين النفس والصوت.

الله عليك الله

يامجدى بالموت

نفسك بيمسح للفرس يرتاح..

ويبرمى في صدر الهنات..

مرجيحة الحنة.



توفير مزيد من الثقة والأمانة العلمية في تتبع
دراسته بالنصوص. وهو يتسوخى، بذلك،
المشاركة في الإهانة عن ثراء ماورثنا وعن قيمة
ماتركه لنا الأسلاف في عصورهم المختلفة.

شهرة الرحيل: فاروق منجونة

رواية جديدة للكاتب السوري- المقيم
بلندن- فاروق منجونة. صدر للكاتب من قبل:
أنا كسويتى، قطر بنت آل ثاني، الحب بين
ضفتيه، فرسان الجنادرية.

سيقان القاهرة

عن دار «مصرية» صدرت للقاصة المتميزة
«صفاء» عهد المنعم زايد «أولى مجموعاتنا
القصصية» تلك القاهرة تفريني بسيقانها
العارية» والمجموعة تضم أربع تجارب قصصية،
تحاول القاصة أن تخرج من خلالها من نمط
الحكى التقليدى، لتخلق في عوالم التشكيل
المعلوذة بزخم الحكايات والتفاصيل الحميمة،
جاعلة من «الأخر» الملاذ الذى يحمل مفاتيح
الخروج «طرف» التجربة.

أغسطس...الجاهري

عن «مصرية» أيضا صدر للشاعر مجدى
الجاهري ديوانه الأول «أغسطس» والديوان
يتضمن سبعه قصائد تمثل تجربة الشاعر المتفردة

هذا الكلام الساكت الكثير

لا بد أن هناك عصا سارحا، هو السبب في تلك الحالة غير المبررة من الضجيج الذي يحدثه الأدباء والمثقفون، و ترتفع خلاله أصواتهم، وتشوح أيادهم، ويتقاذفون عبارات تبدو كبيرة، ويفترشون على الصفحات الثقافية للصحف، وهم يكامل عدتهم وعتادهم، وقد نظموا صفوفهم، واتخذوا أماكنهم، وكأنهم ينوون خوض المعركة الفاصلة في الحرب الأدبية العالمية الأولى..

ومع أن البيانات الحربية تتوالى، والعبارات الكبيرة تتقاذف والأغاني الحماسية تتصاعد، إلا أن غبار المعركة يتجلى، فإذا بها تنتهي دون غالب أو مغلوب، ودون انتصار أو هزيمة، ذلك أنه لم تكن هناك حرب، أو بمعنى أدق لم يكن هناك موضوع للحرب، ولكن الأدباء يشعرون بالملل، أو بالفراغ، أو بالضيق، فيصرخون، ويفترشون معركة مثل معركة «الصفوة والحرافيش» أو حرباً مثل حرب جائزة الدولة، لبيدوا بالصراخ عنها الزائد من طاقتهم، ويذهبوا عن أنفسهم السأم، فإذا ما اقتربت بسناجة من ساحة القتال، لتقوم بدور «بيريز دي كويار» في صيانه السلم الأدبي العالمي، فوجئت بأن الأمن الثقافي مستتب، وبأن المعركة هي مجرد شقاوة أدباء، يمثلون عليك، أو على أنفسهم، أو على الوطن، لذلك ينفخون الفباير الذي أثارته أقدامهم في وجهك قاتلين ببراءة: هيه.. وضحكنا عليك

ولا بد أن هؤلاء الأدباء ليسوا أحفاد طه حسين، الذي ظل يشير المعارك نصف قرن مع الأزهر والجامعة والبرلمان وديكتاتورية اسماعيل صدقي، ومع المدارس التربوية التي كانت تعيش في وزارة المعارف، ولا يوجد ما يربطهم تاريخياً بسلامة موسى أو أحمد أمين أو زكي مبارك أو الزيات، أو عشرات من الذين تعودوا أن يخوضوا معارك أدبية حقيقية، لأهداف تتعلق بتقديم الفكر وتحرير الوطن واستنارة العقل، والمعتقد، ولعلمهم يمتون إليهم بصلة قرابة، ولكنهم لا يجدون في واقعهم الاجتماعي والسياسي التمهيس ما يدعوهم لخوض معارك حقيقية حوله، فتكون النتيجة هذه المعارك العتيقة التي يتكشف غبارها عن لامعركة، لأن ما حدث هو ليس في فهم معنى عبارة، أو مجرد رغبة في الصراخ لاستثارة الحماس تجاه لا قضية، أو إشاعة ألف خصيصا من أجل تسخين الجو الثقافي.

والحقيقة أن حياتنا الثقافية والأدبية مليئة بما يستحق أن يشارك الأدباء من أجله، ولكن هذا العصاب السارح هو المسئول عن تلك المعارك الهزلية، التي تستنفد الطاقة، وتهدر الورق، ويتبادل خلالها الطرفان، ما يسميه اخواننا السودانيون بـ «الكلام الساكت»، وهو الكلام الذي لا يقول شيئاً..

ويا أدباء هذا الزمان: شعبنا من الكلام الساكت... فنقطونا على الأقل بالسكات المتكلم
صلاح عيسى

انتظروا قريباً

الكتاب من سلسلة



الرواية الفريدة للعالم الراحل

مصطفى مشرفة

قنطرة الذي كفر

مع إضاءات نقدية بأقلام

د . شكري عياد

محمد عودة

فريدة النقاش

محمد روميش

إبراهيم أصلان

محمد الغزالي / كامل زهيري / محمد عصفور / فهمي هويدي / رجاء
النقاش / محمد أحمد خلف الله / فرج فودة / خليل عبد الكريم / بيومي
قنديل / محمد عبد السلام العمري

في مهرجان التجريب : الوزير يمنع التجريب

روائي سوفيتي

مطروود :

ما يجري الآن

تعتيم للعقول

١٠٠٠



أدب وفن

السنة الثامنة / أكتوبر ١٩٩١ / العدد ٧



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

الرسم الداخلية

للفنان: علاء سليمان

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد علي

صفاء سعيد

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
قريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

سكرتير التحرير
ابراهيم داود

المشرف الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزى
محمد روميلى



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عهد الخالق ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣٠٦/٣٩٣٩١١٤

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس اليسار: ٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيه/ البلاد العربية ٧٥ دولار

للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها



فهرست

- درویش الایسوی ۸۵
 - طیف حسن فتح الباب ۸۸
 - الساعة واحدة فی شهر صیف...
 حمدي عبد العزيز ۹۰
 - شهادتان عن يوسف ادريس...
 ابراهيم اعلان وأحمد زغلول الشیطی ۹۲
 - غالى شكرى بين تأصيل النقد وتجديد
 الأدب..... محمد دكروب ۹۵

الحياة الثقافية

- مهرجان المسرح التجريبي:
 أ- لاوقت للتجريب نبيل فرج ۱۰۵
 ب- التجريب والعقاب...
 اسماعيل العادلي ۱۱۰
 ج- «اغتصاب» وجدلية القهر...
 سامح مهران ۱۱۶
 - سينما: أ- الكيت كات: الحصار في
 الكادرات والمكان.....
 وليد الخشاب ۱۱۹
 - شحاذون ولكن...مى التلمساني ۱۲۲
 - رسالة باريس: كتابات لم تنشر لفرويد.
 مجدي عبد الحافظ ۱۳۵
 - تواصل:
 (رسالة رضا البهات/رد نصرى حجاج على
 أمير العمري/ قصائد حول محمد عفيفي مطر/
 حوار مع الاصدقاء)..... ۱۳۰
 - كلام مثقفين: المزاج الانترنتي
 صلاح عيسى ۱۴۴

- أول الكتابة..... المحرر ۶
 - ملف/ تحقيق: لاتصادروا على الفن
 باسم الدين..... ۹
 (قصة محمد عبد السلام العمري «بعد
 صلاة الجمعة»- كلمة الشيخ محمد الغزالي-
 تعليقات وآراء: كامل زهيري، د. محمد أحمد
 خلف الله، د. محمد عصفور، فهمى هويدي،
 رجاء النقاش، خليل عبد الكريم، د. فرج
 فودة، بيومي قنديل، محمد عبد السلام
 العمري، كاريكاتير: يوسف شاكر)
 - ورقة حوار: المثقف الجماعي ظاهرة
 ممكنة..... فريدة النقاش ۴۴
 -روائي سوفيتي مطرود:
 مايجرى الآن متميم للعقول...ترجمة
 يوسف ابراهيم ۴۸

قصص

- عندما تعرف عباس الأطرش على المهرة
 بغداد..... ميسون ملك ۵۶
 - فقط هناك غيوم...صفاء عبد المنعم ۶۴
 - نصوص قصيرة.... ناصر الحلواني ۶۶
 - نصوص من الكبد واللؤلؤ (نص)
 مصباح قطب ۶۹
 - جوع..... بشينة الناصري ۷۴

قصائد

- قصائد جديدة..... كمال الجزولي ۷۶
 -قصيدتان. عبد المقصود عبد الكريم ۸۲
 -صفحات من مذكرات وضاح اليمن..

أول الكتابة

على حرية الإبداع)، وتدير حوارا واسعا بين عدد من المفكرين والكتاب حول القضية لتكون محور عدتنا هذا على أمل أن نصل إلى ما يمكن أن نعتبره ميثاقا للحرية، حرية الإبداع الفنى والإجتهد الدينى معا، دون أن تقع أسرى لوهم إقتراب النهاية السعيدة للمعركة التى دامت قرونا فى الثقافات الأخرى ولها فى تاريخنا آلاف الصفحات المملوءة بالفضائح ومئات الشهداء الذين سقطوا دفاعا عن حرية الفكر والعقيدة والاجتهاد، ومعاركنا الوطنية ضد الأمبريالية والصهيونية ومعاركنا الاجتماعية ضد الاستغلال والافتقار هى أولى بشهادتنا، وإن كانت حرية الفكر والعقيدة والاجتهاد لا تنفصل عن هذه المعارك جميعا.

نأمل فقط أن تكون الصفحة الجديدة واحدة من الصفحات الأخيرة ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين الذى ستتحدد فيه بطريقة صارمة مصائر شعوب وحضارات وثقافات.

ما الذى سيبقى وما الذى سيتحول إلى حريات وذكريات مفرحة أو مؤلمة...؟

لم تصل معركة التنوير فى بلادنا إلى نتائج حاسمة أبدا. ومثل هذه النتائج الحاسمة كانت البداية الحقيقية لشعوب أخرى للولوج إلى العصر كقوى فاعلة فيه حين انفصل الدين عن الدولة وعن الشقافة وأخذ كل منهما يمارس سلطته المستقلة فى ميدانه دون عدوان على الآخر. وتعرض ثقافتنا لأذى بالغ كلما فرض الدين سلطته عليها لنجد أنفسنا فى نهاية القرن نخوض مجددا تلك المعارك التى بدأت فى أوله أى فى زمن الاحتلال وهيمنة النظام القديم، وليس تشابه الظواهر مجرد مصادفة، بل إن واقعا موضوعيا مشابهها يؤدى غالبا إلى إنمعاثها بالصورة نفسها مع اختلاف فى التفاصيل.

لم نشأ أن نقر واقعة إعتراض الشيخ محمد الغزالي من موقعه كرجل دين على قصة «بعد صلاة الجمعة» لمحمد عبد السلام العمري مرور الكرام فقررنا أن نعيد نشر النصين (ونحن نرفض جملة وتفصيلا الأسلوب القوغاثي الذى تعاملت به وزارة الشقافة مع عرض «اللعبة» للمخرج منصور محمد باعتباره عدوانا صريحا

وهو يقول فيهما يشابه النبوءة وقبل وقوع الأحداث الأخيرة في الاتحاد السوفيتي: «فبلدى اذا سارت على طريقة الغرينة (أى الالتحاق بالغرب الرأسمالي) سوف تمر بمرحلة تراجيدية، ستبرز خلالها أقلية من المجتمع السوفيتي مؤلفة من مواطنيها الأسوأ، والأغلبية سوف تتحول الى المعاناة والاستغلال...»

إن هذه الشهادة تدعونا الى التدقيق في إختيارنا للنصوص التى ستتدفق على العالم أجمع فى زمن إجتياح المثل الأعلى الرأسمالى لعقول وقلوب الملايين على إمتداد المعمورة، وسوف يكون علينا أن ندافع بكل ماملك من قوة عن الديمقراطية الحققة أى المثل الأعلى الاشتراكى الذى يتعرض للتشويه فى كل مكان، بل سيكون علينا أن نسهم فى تكوين ملامحه الجديدة فى زمن التراجع والانهيـار والالام، إن مانطمح اليه ليس تكرار ما فيه بل سوف نأخذ من كل مافات أنبل مافات.. نتشبهت به ونظوره دون أن نسمح للابتزاز أن يجعلنا نخرج من جلودنا.

كما يقدم عددنا ناقدين شابين، فى الشئون الفنية والسيتمائية، هما مى التلمسانى ووليد الحشـاب. واحتفاؤنا بهما هو جزء من احتفائنا الدائم بكل الطاقات الجديدة.

عددنا يحمل من الأسئلة أكثر مما يحمل من الأجوبة، وهذا شئ طبيعى فى زمن التقلب الشديد هو طابعه، ولكن للأسئلة فضيلة كبرى أنها تدعوك إليها. القارئ العزيز لقرأة فاعلة فنحن نريدك طرفا فى صياغة مشروع الاجابات.. وندعوك لأن تقرأنا نقديا.

المحرر

ان الاجابة على هذا السؤال لن تكون مهمة قوى مجهولة بل هى مهمة الشعوب اليقظة أو الحاملة.. وساحة الفعالية الفكرية والاجتماعية والسياسية هى وحدها الساحة، والمثقفون المصريون الوطنيون بكل اتجاهاتهم ومنطلقاتهم مدعونون لأداء دورهم إذ يتطلع الشعب المنهك الى الشجاعة والقوة والريادة، وما إستسلامه للمشعوذين والدجالين وقوى الظلام والأستغلال إلا اليأس من جهة وغياب دور مثقفيه من جهة أخرى.

ولأننا نعرف أن مثل هذا الدور ليس شأنا فرديا بل إنه فى حاجة الى حماية الجماعة المستنيرة، نطرح للنقاش فكرة المثقف الجماعى كظاهرة ممكنة وننتطلع لاسهامكم الخلاق فى تطويرها وابتكار الأشكال لتليورها فى عمل له صفة الدوام وقدرته التطور، فقد توقفت أركادات كل الأعمال الجماعية للمثقفين من أجل توسيع الهامش الديمقراطي المحدود، بدءا من إضراب الفنانين وصولا الى المؤتمر الثانى للصحفيين المصريين، لأنها لم تساند بعضها بعضا لتشاير فلا تنطفئ جذوتها، وبقيت كل منها تحمل طابعا مهنيا ضيقا دون أن تصبح جزءا من حركة عامة أشمل وأعمق.. فانطفأت جذوتها أو كادت وذهب كل لحاله، وأصبح الإيقاع البطئ والركود العام سمتين غالبتين فى حركة المثقفين يمتسا تغلى الحياة الشعبية عفويا ليفتح غليانها الباب لآلاف الاحتمالات التى تقول شواهد كثيرة أن التطور الديمقراطي العقلانى لايتأتى فى المقدمة منها.

يحمل لكم عددنا أيضا شهادة فريدة لروائى ومؤرخ سوفيتى منشق طرده بريجنيف من وطنه وعاش فى الغرب الذى إحتفى بنقده للشيوعية وحاصر تقده الجبرى للرأسمالية،



ملف / تحقيق

لاتصادروا على الفن باسم الدين

محمد الغزالي/د. محمد عصفور/ كامل زهيري/ د. محمد أحمد خلف الله

فهمي هويدى/ رجاء النقاش/د. فرج فودة/ خليل عبد الكريم/ بيومى

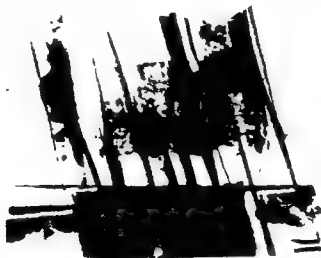
قنديل/ محمد عبد السلام العمري

«الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير
ضعف. هذا شعر حسان فحل من فحول الجاهلية
فلما جاء الاسلام سقط شعره»

الأصمعي

«ما أحد أحب إلى شعرا من ليبيد بن ربيعة
لذكره الله عز وجل ولا سلامه ولذكره الدين
والخير، ولكن شعره رعى بزر»

أبو عمرو بن العلاء



تعالى فى الفترة الأخيرة صيحات محاكمة الفن والأدب والابداع عامة بمعيار دينى. فكثرت، باسم الدين، المصادرات، وتعددت حالات التجريم والتأثيم.

ومنذ أسابيع نشرت الأهرام (فى عدد الجمعة ١٩/٧/١٩٩١) قصة قصيرة للكاتب محمد عبد السلام العصرى بعنوان «بعد صلاة الجمعة» (العصرى قصاص مصرى صدرت له رواية «إلحاح الجسد المنهك»، ومجموعة قصصية «شمس بيضاء»). وبعدها بأسبوعين نشر الشيخ محمد الفزالى - وهو المفكر الدينى الرحب والمجدد- فى عموده «هذا ديننا» بجريدة الشعب (١٩٩١/٧/٣٠) هجرما عنيفا على القصة وكاتبها، اتهم فيه المؤلف بتعطيل حدود الله!

و«أدب ونقد»، هنا، تعيد نشر القصة ، وتحيد نشر تعليق الشيخ الفزالى، ثم تقدم تعقيبات وتعليقات لنخبة متنوعة من المفكرين والمثقفين حول الواقعة، وبينهم كاتب القصة نفسه.

وكان سؤالنا الذى توجهنا به للمعنيين هو:

هل يجوز لرجل الدين أن يعين للمبدع حدود ما يكتب وما لا يكتب؟ ولسنا فى هذا التحقيق، نقصد الى الغض من الدين، ولاحتى من قضية الحدود (التي أثارها القصة وكلمة الفزالى)، ومدى صوامية تطبيقها فى أوضاعنا الراهنة من عدمه، ولا التعدى على قيم المجتمع الأساسية، بل إننا -حتى- لاندافع عن القصة ذاتها التى قد لاتكون- من زاوية النقد الفنى- رائعة فريدة.

إن مايدافع عنه هذا التحقيق، هو حرية المبدع ، وعدم محاكمة الفن بالدين.

وربما كان الأمر شائكا وملتبسا بحق- كما أشار الكاتب الاسلامى المستنير فهمى هويدى فى كلمته، لكن الثابت فى الأمر كله، هو ضرورة توفير الحرية للمبدع، وأن أية أخطاء- أو تجاوزات- تفرزها هذه الحرية إنما يعالجها ويضبطها مزيد من الحرية نفسها، حين تشكل باستقرارها مجرى عاما وانسجاما ناهيا لتعارضات المجتمع والفكر والحياة. وقد يقول قائل: مثلاً تريد أن تضمن حرية المبدع، فعليك أن تضمن حرية الناقد، فالشيخ الفزالى نقد القصة وقال رأيا ليس غير.

وهى فكرة صحيحة، بلاشك، لأن دعوتنا إلى حرية الإبداع تتضمن الدعوة إلى حرية النقد. لكن الشيخ الفزالى ليس ناقدا، وليس مجرد كاتب يقول رأيا. فهو يكتب تحت عنوان «هذا ديننا»، أى أنه يقول رأى- أو حكم- الدين، كما أن مثل هذا رأى يمكن أن يشكل متكأ- أو تمويضا شرعيا- يتذرع به متطرف دينى فى إيقاع أذى جسدى مباشر بالكاتب (الذى أفتى الشيخ الجليل بأنه يدعو إلى تعطيل حدود الله). كما أن الشيخ الفزالى له فى مصادرة الأدب باسم الدين سيرة وسجل (أبرز ما فيه تقريره بالتوصية بمصادرة «أولاد حارتنا» لتجيب محفوظ منذ ثلاثين عاما، والتي حصل محفوظ فيها بعد، بها- وبغيرها- على جائزة نوبل فى الأدب).

و«أدب ونقد»، على الرغم من ثبات انحيازها لحرية الإبداع والفكر والاعتقاد (وهو مانع عليه دستورنا)، فإنها تتبنى دعوة الكاتب فهمى هويدى فى :«أنا محتاجون إلى حوار وطنى مستول وجاد، يسعى إلى الاتفاق على معايير عامة مرتضاء:

لنتجاوز جميعا: بوعى وعصرية ومستولية، من أجل أن يكون «الدين لله والوطن للجميع»، ولكى يكون «الدين لله والفن للمبدعين»، ولكى تصان المجالات جميعا: الدين ، والفن ، والفكر، والعلم، ولكى لا ترفع سيف الدين على كل إبداع (وهو ما لم يحدث فى العصور الاسلامية الزاهرة ، التى يتمثلها الدينيون).

إن هذه الصيغة المرتقبة (لجدل حرية الفن وقداسية الدين) سيكون من ثماره أن يزدهر الفن والعقل والعقيدة جميعا. ذلك أن وصاية الدين على الأبداع ليست تضيقا على الإبداع وقمعا له فحسب، بل هى تضيق للدين نفسه وقمع له، من حيث لا يدري الأوصياء.

«أدب ونقد»

بعد صلاة الجمعة

إلى اسم برحة الفزاز في المدينة التي يعمل بها .
لقد جاء إلى هذه البلاد منذ فترة ، واستمع
كثيرا لتفاصيل إقامة الحدود لكنه عندما كان يقرر
مشاهدتها ويحين وقت التنفيذ يحجم عن الذهاب
خاصة بعد أن رأى السيف وتعرف عليه ، وقبل
عزومته وأعضاء مكتبه ، وأتيح له أن يرى الرعب
قائما في منزله . ومنذ مجيئه الذي مر عليه حين
من الدهر وأيامه تمر على وتيرة واحدة ، ليس بها
جديد ، وإذا ما غادر تلك البلاد لن يحمل لها إلا
ذكرى تطاير وير الحيام ، وذكرى الأعداد والأرقام ،
وحياة البدو الرحل الغليظة ، وأفكارهم الشكاكة ،
وستبدو وكأنها ذكريات متعشرة لأزمة غابرة
يصعب الإمساك بها بسبب رمل الصحارى الذي
ترسب على ذاكرته .

وتسأل عما دفعه هذه المرة إلى الإصرار على
مشاهدة إقامة الحد الذي سيقصون فيه رقبة شاب

هكذا بدأ ميدان برحة الفزاز صباح يوم الجمعة .
يندفعون إليه واحداً إثر الآخر بجلاليهم البيضاء
والفتر الحمراء المتوجه بالعقال والشوارح المحيطة
وحتى امتداد الشوف خالية من الأشجار والهواء ،
وقد أغلقت الشوارح المحيطة بالبرحة الحواجز
الحديدية الثقيلة ذات الألوان البيضاء والحمراء .

ورغم أنه بداية يوم جديد إلا أن نار الشمس
الحارقة تسيطر على الميدان والشوارح سيطرة
كاملة ، وتحيل المنازل المجاورة إلى اللون الأبيض
الذي لا يستطيع أحد أن يفتح عينيه فيه ، اثناء
ذلك ترسل الأزقة الضيقة صهدها الكامن عبر
منازلها القديمة فتساعد على اكتمال دائرة الحرق .

ليلة الأملس وهو محمد يستمع إلى نشرة الاخبار
في التلفزيون نيه المذيع وهو ينظر إلى المشاهدين
بغيط وتشف إلى أن هناك إقامة للحدود ستنفذ
غدا الجمعة في عدة مدن . استمع اثناء انكماشه

كل شيء،، ومبنيها آخر ليرى الرجل التصميم ويوافق عليه.

الرجل البدوي الفطرة لاحظ استغراب المعماري من طلب مكان حظيرة للدواجن فعداء وأعضاء مكتبته على الفناء في منزله. ناقش المعماري طلب مكان حظيرة للدواجن مع الرجل وزملائه وأفاضوا في المناقشة واكتشفوا أن الساعة قد جازت العاشرة وعليهم غلق المكتب والنزول حتى لا تتعرض لهم الدروب اللالكية. ويطلب منهم تصاريح المرور ليلًا، ونبه زملاؤه إلى أهمية الاطمئنان على أذن الإقامة الخاص بكل منهم.

برحة القراز ساحة كبيرة ملحقة بالمسجد الجامع، تم تصميمها بحيث يستطيع رجال الأمن التحكم فيها فور سد الطرق حولها، ورأى أثناء قدومه عديدًا من سيارات الشرطة التي أخذت مواقعها في أماكن عدة، وأنهال الغزو التفكائي للجلاليب البيضاء التي تتري، وتأخذ في تودة مواقعها منسطة الأسارير ضاحكة الوجه متبلدة وباردة الأحاسيس.

الحناجر المعلقة بأهزمة وسطهم تذكره بتلك الغرفة القديمة التي رآها في حديقة منزل السيف بجوار حظيرة الدواجن والطيور والخرفان، ففور أن وطد السيف علاقته بهم سمح لهم بزيارته في منزله القديم، وكشف عن تلك الغرفة المليئة بالحناجر المقوسة اللامعة والصنعة لصديقه المعماري الذي لاحظ السيوف المعلقة بطاولها وأحجامها المختلفة والكثافة الثقيلة لحديد سلاحها، وتطلع مذهولا محاولا أن يمك أحدها فلم تسمعه قوته وساعده الرجل في تثبيت السيف مكانه.

ينظر إلى زملاؤه الذين يتناوبون النظر بامعان إلى الحناجر المعلقة الدقيقة المعصنة بالذهب والفضة والجرايات المصنعة منها، والمطعمة أحيانا بالأحجار الكريمة التي انطقا بريق لمعانها.

وفي أحد السيوف لاحظ بقايا دماء وضبط ارتعاشه اطرافه واصطكاك اسنانه، ولم ينتبه أحد من الجمع المحتشد لذلك، واستمد طاقته من الأجانب الموجودين على مبهدة منه، وتأكد أيضا أنهم يستمدون مقاومتهم منه.

بقيت مدة على إقامة صلاة الجمعة، وكلما مر وقت كلما ازداد ضغط كشافة الجلاليب البيضاء

حكم عليه بالموت، ساعد على ذلك وجود السيف في مكتبته الليلة، فاستعد ونام فور انتهائها برامح التليفزيون لأن عليه أن يأخذ مكانه في الصفوف الأولى ليتمكن من مشاهدة تنفيذ تلك الطقوس كما زملاؤه الذين يسكنون معه منزلا استأجره لهم كغليهم الذي يحملون لديه والذي اتصل به منذ مدة وأوصاه على رجل هام قصادم إلى المكتب الآن. عنتمًا دخل ازاح الهواء وضغطه بجسده العريض وطوله الخرافى فحجب لوهلة الإضاءة الكهربائية المنبعثة من السقف، وتنبه هو الجالس إلى ترابيزة الرسم لنظيرته الحادة، القلقة والبغضة، والى وجهه الاسود اللامع البريق فاسترجعت ذاكرته صورة من عصور قديمة، وتساءل كيف دخل هذا الرجل من هذا الباب؟

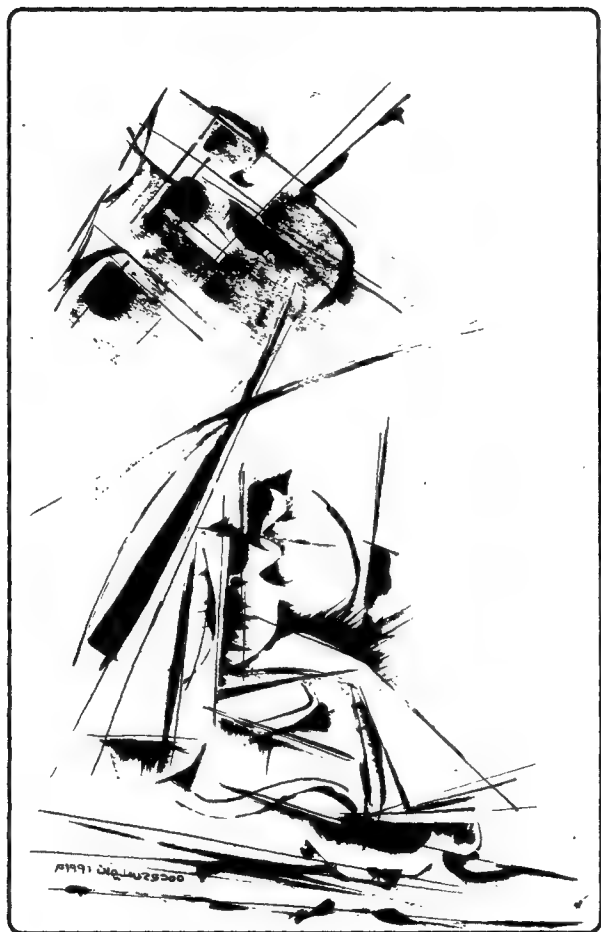
فالمقاييس الانسانية المتعارف عليها هي التي اقرت نظريات العمارة، وحددت ارتفاعات الابواب والشبابيك وعروضها، لكن قامة هذا الرجل وعيادته البنية الخفيفة فوق جلابب ابيض يضفى عليه رهبة خاصة، تملو رأسه بالفطرة الحمراء المزركشة بالابيض يعلوها العتال، نهسته إلى ضرورة اعادة النظر في كل المقاييس.

التي الرجل السلام جالسا دون استئذان، وبدأ يفلك حزامه الاسود العريض الذي بات من الصعوبة على بطنه تحمله، والذي يظهر في جانبه مقبض خنجر مقوس مشغول بالذهب والفضة.

هو الجالس إلى مكتبه لم ينتبه إلى الآخر الذي جاء معه، والذي يقف في تراخ ممسكا بمصا خزان رقيقة تنتهي بهماز، اهدى الرجل رغبته في عمل خرائط التصميم المعماري لارض قلته الواقعة ضمن محفوظ الامير التي منحها له كهبة بصفتها السيف المملكى للمدينة وهو على قدر ما شرح الرجل بتأن واضع استطاع ان يفهم طلباته.

والشيء الذي لم يستطع المعماري استيعابه او فهمه هو رغبته في بناء حظيرة للطيور والدواجن في الحديقة التي اقترح مساحة كبيرة جدا لها لا تتناسب مع المساحة الكلية وتؤثر على التصميم المعماري الذي يريده.

هذا أول طلب من نوعية منذ أن قدم يديه أحد ويرغبه، وقدر استطاعته تخيل مكان تلك الحظيرة حتى لا تتعارض مع قوانين البلدية، ثم اتفقا على



ولم يشغله هذا الزحام عن أن يشاهد باهتمام وتركيز اثنين من العسكر قد قبضوا على أروى مختبئ، يخرجانه بعنف ووحشية، وفي جهة أخرى لاحظ أنهم قد قبضوا على آخر مختبئاً أحدى الكاميرات فى جيب جلبابه الأبيض الواسع. لا تبرح مخيلته وقائع تلك الزيارة التى قام بها وزملاؤه لنزول السيف والثبات عليه أن يحملها عبثاً ثقيلًا على كاهله كلما وأتت فرصة الاستيقاظ والانتباه، ولم يكن البيت الشعبى القديم منفصلاً عما يحتويه، إذ أن واجهاته الخارجية تبدو للنظر من بعيد كأنها واجهة لسجن من العصور القديمة، وكانت أشباب سقفة تثن أنينا موجعا، وخيل إليهم أن أرواح القتلى الذين أريقوا دماؤهم جاءت الآن لتشتكى وتنتقم، وأنهم يكادون أن يشاهدوها من بين شقوق وتتمسيلات المنزل القديم.

تأتيه وهو سآل واقفا مذهولا لهول ماورط نفسه فيه الرائحة الزنخة لزرق الطيور اللزج الدافئ المنبعثة من الحظيرة، وقر على مخيلته الأوعية النحاسية والفضضية وأباريق القهوة المتناثرة والمتراصة بعضها على بعض، والثى قفدت بريقها بسبب التراب الذى تجمع عليها لمدة طويلة، فأخذت شكلا متسقا خارج غرفة الخزين المجاورة للحظيرة وداخلها.

عندما جاءوا لاحظوا جميعا أن المدينة مليئة بالأسواق والمحلات الكثيرة والمتعددة للدجاج الذى تدعّمه الدولة، ولم يستوعبوا هرولة الرجل واقفا ومقعّيا، جاريا ولاهتا يحضر المياه والمحسوب للدواجن التى يمكن الحصول عليها جاهزة بسهولة. وعندما ذهب ليظمن على إعداد الغذاء فتح أحدهم بابا آخر مجاورا للحظيرة قصفتهم رائحة الجيف العفنة والنتنة الزاخرة التى اندفعت، والنظر البشع لجثث الدجاج المكمومة بكميات هائلة، والديدان التى تنتشط وتشقى.

لقد بدت كمقبرة جماعية لمزرعة دواجن أصابتها الكوليرا فقضت عليها جميعا. ظهرت الرؤوس المكمومة على جانب منها فآخرة اقوامها الى السماء يتواز رأسيا وأقربا مستنجدة فى صمت الموت متأهية للصعود. وبدا لهم منظر الدجاج الهرمى المتدرج فى

التظيفة والزاهية والفرحة، ورأى البعض منهم على مبعدة يهرولون ويستندون عقالاتهم بأيديهم، وعلى مسافة أبعد قليلا لاحظ المطروح الملتحي ماسكا بالعصا رافعا يابها فى الهواء دائما أبواب المحلات فيسرع أصحابها إلى غلقها، حينئذ يعرف أن ميعاد الصلاة قد قرب، ورأى أحدهم يتلقى ضربا على مؤخرته جاريا محاولا إغلاق محله، تلفح شمس يومهم الوجوه فيبتاسون فى زحام رغبة المشاهدة أحاديث العرق وضربات الشمس. حاول أن يشب على أظافره حتى يقبض على الهواء الذى تعذر وجوده رافعا رأسه إلى السماء، يحوب عيناه المكان الذى قفزت منه يد مقطوعة ومعلقة على عمود الإضاءة القريب منذ يوم الجمعة الماضى تتأرجح بفعل الريح العالية غير الموجودة، ورأى أن اليد منكشة، وضامرة، وتبدو من تكاثر الذباب عليها كأنها بقايا جيفة يحوم حولها حتى يتمكن من إيجاد مكان له عليها.

والحواجز الحديدية تحتجز عشرات السيارات فى كل اتجاه، والمنازل المخيطة بשרفاتها مليئة بالناس وأصدقائهم. وكلما مر الوقت تأتى طوفانات أثر أخرى من الناس الحليقى الذقون، يبرز شعر رؤوسهم الأسود الناعم بصورة ملفقة من غتراتهم. تفوح منهم روائحهم العطرة الناعمة، يهيمون بالأحاديث الطرية المخففة، وتبدو همساتهم موجية، وقد بات واضحا من الجمع المعتشد أن ناس المدينة وقراها قد جاءوا جميعا لمشاهدوا، ويضيفوا يوما جديدا لأيامهم وذكرياتهم. قبل أن يأتوا الى البرحة التى ياملون أن يحجبوا إليها أسبوعيا يجوبون السوق المجاورة، فيشاهدون باعة الصقور المغطاء ورؤوسها، وهو يقف أمام تراث السلطانيات الخشبية المصنوعة خصيصا للبن النوق والمحلاة بالنحاس الأصفر والفضة، ومقاساتها الصغيرة والكبيرة.

تدفعه الجموع فيندفع، وتتراخى فيتراخى، واضحت محاولا الخروج من هذا المكان ضريبا من الميث فأنصاع لمصيره بفعل الصبر الذى تعلمه من دراسة العنارة والذى حقق له الامتياز على دفعته، وهى له أن المكان ملئ بالمتناجر والسيوف، وإن أغلبها خناجر مقوسة مثلومة النصل تسيطر دقة الصنعة وفنيتها عليها.

محمد رسول الله يقوم برص الدجاج بعضه بجوار بعض، بواسطة حبيلين متوازيين، الحبل الاول لسيقان الدجاج واجنتحتها والحبل الاخر لمناقيرها والذي بواسطته يستطيع أن يشد رقبة الدجاج ويجعله مرتفعا وثابتا، يبعد الدجاجة عن الأخرى بمسافة لاتقل عن متر، يشد حباله بين سورى الحديقة للتوازيين بواسطة الحلقات الحديدية المثبتة في الحوائط يفتح الشبائيك للنساء وأولاده، ويصبح صبحاته الهستيرية مستشهدا، ومكبورا، وتندفع شبائيك الجسيران المظلة على حديقته، ويرى الوجوه التي تبص في تراخ وانتظار. وعندما يرى كومة من الاولاد والرجال ينتظرون على باب حديقة منزله يفتحه لهم، وهم قد تعودوا على النظر وعدم الدخول.

يسكنته القضية اللامعة والبارتة التي مايفتا يسنها على الحجر المعد خصيصا يقوم مؤديا طقوس الذبح الجماعي ارقعا يده مبعدا بين سابقه قاصا يتودد ويهدهو واحكام شديد رقبة الدجاجة الاولى التي يندفع دهما ضعيفا واهنا. ترتخي رقبتهما الى اسفل في استسلام ومذلة، فتساقط دماؤها تحت ثقل جسدها المعلق من الجناحين والساقين بالحبل الذي ينفك وينساب ويهدأ. ثم يتركها الى أخرى فتصاعد صيحات الخوف المجلجلة وصرخات الاستغاثة الجماعية، ويأخذ بعد الانتهاء من مهمته في قطف الرؤوس من الحبل الاول الذي مازال مربوطا مرتخيا ويضعها في الشنطة البلاستيكية المخرمة الصغيرة.

ويضع جثث دجاجه الملوث بالدماء في شنطة اكبر من الاولى ثم يفتح باب مخزنه المجاور بتان واضعا الرؤوس في الجانب المعد لها بطريقة عشوائية، وفي الجانب الاخر يقذف تلك الجثث النابضة لتلتفنها في مودة وشوق جثث الدجاج القديمة.

يرى رؤوس الدجاج تنشق، وتعتدل، وتوازي متجاورة صائعة خطوطا مستقيمة مع الرؤوس القديمة ناضرة الى السماء فاعرة افواها داعية ومستجيبة.

يزيل اثار الدماء من الحديقة، وتختلط الروائح العطنة المنبعثة من مخزن الدجاج مع الروائح النتنة

فوضوية بالوانه البيضاء المكتسبة الوانا اخرى صفراء وسوداء متداخلة منظرًا طاردا وجاذبا للروح مستدثرا بها، وما لبثت تلك الروائح ان رجت امعاهم، قلبتها بأسرع من استعداداتهم لتجاوزها وبدا منظر التقيؤ وقذف مافي جوفهم منظرًا باعسا على الشفقة والقرق والهروب ولم يستطيعوا غلق الباب فانكفأوا على انفسهم.

جاء السيف الضخم الجثة مسرعا اثر اندفاع الروائح الكريهة وانتشارها في الهواء الذي اخترق التشميلات والشقوق وشيش الشبائيك المفتوح زجاجها، والذي من خلاله تتمكن نساء الرجل من النظر والتعمن في ضيقه. ويشفين غليلهن من الفتحات الموصدة.

ومع اشتداد حرارة الشمس يوم القص الذي بدأ ان ليس له نهاية تأتي الرائحة الثقيلة للموتى كانها الغراء الساخن المختلط بالشوم والبهارات الحارة، لتشير الاعصاب المنتظرة والمتوترة وتلفح افواههم تلك الروائح التي تهب من المداخل التي لايفصلها عن برحة القراز الا شارع وامتداد سوق الخضره، ومبنى صغير منعزل يسمى الشرشورة معد اعدادا خاصا لاستقبال الموتى وغسلهم قبل الدفن.

ومن الخلف أمام مستشفى الملك تأتي اليهم روائح قنوات صرف المجارى الراكدة والمفتوحة والتي يتكاثر عليها الذباب والبصوض والديدان، والحشرات الطائرة والزاحفة والتي يكثر الاولاد في بعض الاحيان من الخوض فيها.

وقد لاحظ رغم مايعتريه من خوف ووعب توقع المشاهدة الاولى نسبة كبيرة من الوجوه السوداء والسمراء التي ترتدى الزي الوطني لهذا البلد، وخطر في ذهنه انهم ربما جاؤا لتشجيع هذا السيف الاسود المهيب، والذي يراه في حالة هياج شديد يحمل سيفه في حديقة منزله لابس كامل ملابس الخروج التي يلبسها يوم الجمعة واتحا وغاديا في الحديقة منتظرا ومستمعا لصوت الميكروفن الذي يهد للقص.

فقبل صلاة الجمعة بوقت كاف يقوم بتكثيف أعداد الدجاج الذي يرى دمه كافيا وشافيا، والذي يصبح ويفرد اجنتحه مستجيذا في خوف جماعي، والذي اضحت قرقرته رعبا واستنجادا. وعندما يستمع خياله لنداء لا اله الا الله،

رقبة انسان علنا، ولعن الفكرة والذين شجعوه على ذلك والسبب الذى جاء من اجله هذا البلد، وبات الخروج من هذا المازق قبل تنفيذ الحكم ضريا من الجنون عاقبته وخيمة لمن يحاوله.

تنامى الى سمعه همهمات وتأيب كذا يحدث فى سباق رياضى له مريده ومشجعه وهو وحده الخصم الوحيد فى هذا الحضم وربما هناك كثيرون مثله من الأجانب الذين لا يظهر منهم أحد، وعلت الأصوات واللق بالارجل والصخب المستطير، ثم استحال الهدير الى غليان متفجر بالفرح والتهليل، وعندما نزل القثم ابن التاسعة عشرة خيم صمت القبور على الجميع الا ان العيون التى اتبع له ان يراها كانت تبط من مآقيها فى متابعة نزوله وحركاته.

فرأى يديه واضحتين فى قيدهما الحديدى من خلفه وعينيه مغماتين بمصابة سوداء محكمة الربط، وشعر رأسه محلوقا، وجلبابه الابيض مكرمشا ومتسحفا وراء سلس القياد ووديعا، ولم يسمع خطبة الجمعة التى ترج المكان وتنتم منه، والتى على اثرها نودى لاقامة الصلاة فركع كل فى مكانه، وبدأ للمشاهد ان كل هؤلاء المكسسين بعضهم فوق بعض لم ياتوا لاقامة الصلاة او لمشاهدة قطع الرقبة، وانما جاوا هكذا للاتصاق بذويهم والصلاة ففروهم، وعندما انتهت الصلاة وانتشل من غرق محقق انهك فيه وكتم نفسه.

ويلا إرادة التفت إلى الخلف فرأى مستشفئى الملك المجاور لصحابة السباعى العالية فلاحظ الشرفات مكتظة عن بكرة ابهيا بالرجال والنساء المنوع وجودهن فى البرعة، ورأى الغل والنظرات المشدودة تعبر كل الحواجز والعرائق وقنوت الصرخى المكشوفة، وبانت للعيان الخيوط الخفية والقوية من السلوك اللائحة، اذ وضع ان كلا منهم وضع قوته فى نظرتهم والذين لا تستعفهم قوة ابصارهم خبايا النظرات الكبيرة والكاسيرات التى يشاهدون بها المنظر من خلف شيش الشبابيك بمهارة شديدة خوفا من الجلد تسعا وثمانين جلدة.

ورأى الرؤوس المحيطة تلف حول محصورها يرتابه وتلقائية، وتوقفت حركة رقبته عندما رأى تلك المساحات الخالية من برحة القزاز بتركيز وانتباه لأول مرة، اذ وجد الأرضية مكسوة بالرخام

للاماكن المحيطة بالموقع، وتؤكد هذا الرائحة التى لا تطاق المنبعثة من الاجساد حوله فيحترق فى وقتته بلطى القيث الذى انصدت هواه تلك الروائح والذى يسلب الانفاس ويرج الاعضاء.

ينتبه الى الصمت الذى ران، وإلى الحركة غير العادية فى الطرف الآخر للبرجة بجوار المسجد مباشرة، فقد تغير الميدان فجأة، فبالإضافة الى الجنود الموجودين فيه تدفقت اعداد اخرى كثيرة. وتوالى قدم السيارات فى الشارع المخصص لها وبان واضحا فيه السيارات الاخرى الخاصة بالاسعاف والقاضى، وانزوت على مبهدة فى ركن سيارة الامير المهجزة بدائرة تليفزيونية مغلقة.

من مرقمه المضغوط فيه ضغطا محكما رأهم يدفعون الصفوف الامامية محاولين ابعادهم. يرتج على اثره الجمع فى الخلف الذى علا صخبه وهاج بصوت مكتوم الى الداخل، انبت زوما جماعيا غير واضح المعالم، وبدت اصواتهم متألقة مع اصوات قادمة من مزارع الحنازير ولم يستثن كلمة واحدة محددة.

وظهرت المساحة الخالية من الناس التى سمحت بمرور لسيارة التى جاءت مخترقة طريقها وسط السيارة الشرطة بمتوجة متوجهة الى وسط الميدان الذى توقفت فيه بتأن ونعومة.

بان للنظر عن قرب الرشاقة التى تفسز بها السيف من الخلف، ورأى حزامه الاسود العريض المخرم حول صدره والنطاق المحمل بسيفه حول الوسط، وعلى قدر معرفته به لم ير قبل الان على وجهه كل علامات الفرح والسعادة هذه، ولم يحاول الفهم لان الرعب الذى انتابه والقشعريرة قربا المسافة بين الدهول والجنون حتى اختلطا تماما، وكاد يغشى عليه، أو ربما اغشى عليه دون ان يعي او يحس احد من هذا الجمع به فالصخب وثبات وقتته بفعل ضغطهم عليه من جميع الجهات اذابا كل احساس واهتمام.

ولم ير علامات الرضا والبهجة على وجوههم التى لاشئ يورقها مطلقا، وفرحة المشاهدة التى انتظروها وبات تحقيقتها وشيكا.

ولقد ادرك بضحينة وكره لنفسه لم يعهد لها من قبل انه اوشك على مشاهدة الذى سمع عنه كثيرا والذى رفض المشاركة فيه وانه سيرى قص

الاطالي الأبيض الذي يعكس أشعة الشمس، ولا يحتفظ بالحرارة لامعا وتظيفا راتقا إلى حد التشابه مع المرايا، ووجدتهم يقتادون الشاب إلى المكان المخصص الذي وقف السيفاء عنده متأهبا تحبوه نظراته المكروكية القلقة والحادة فى خطوط لولبية فى جميع الاتجاهات.

السيفاء الذى لا يؤرق أحلامه الا التخلص من مهمته ينتظر نتيجة براعته على وجهه المشاهدين، وود لو نتاح له فرصة النظر اليهم اثناء قطع رقبة اليوم التى جاوا بصاحبها الشاب من مقوده باديا عليه الاعياء والدلة والكدمات الزرقاء المتورمة، ورأى من مكنته اثنين من الجنود يحملان قطعة كبيرة من الورق المقوى مساحتها كافية لتمديد الجسد عليها.

وأحسن من ثقل الصمت أنه الوحيد الذى يرى مساعد السيفاء الذى سبق ان تعرف عليه فى مكتبه، وهبت مع رؤياه رائحة الموتى التى جاءت محملة بالفرأء السائح المخلوط بالشوم والبهارات الهندية التى تصافها النفس، وركز بصره اثناء ضغط مساعد السيفاء على كتف الشاب، وبلاى مقاومة أو صوت أو ابتداء أية حركة ركب تحت ضغط يديه اللتين لم تهتما ولم تتأبهما شفقة أو رحمة.

فلما التفت تلقائيا حواليه رأى علامات التشفى والانتظار التى تصطبى بصمتها على ملح النار، مرتسمة على الوجوه البادية النعومة والرائقة البهجة وانتبه إلى صوت الميكرفون الذى يذيع أية من آيات الذكر الحكيم ثم الشهادة.

اثر ذلك قدم ثلاثة رجال يذقونهم الطويلة والمهيبة والبيضاء بلون جلالهم وأرضية رخامهم وعمااتهم البهيج الخفيفة يسلك أحدهم كتابا كبيرا، فتحة بعد سماع الشهادة لينعلن ببطء السكينة المثلومة بصوت واضح الثبرات حكم القصاص، ودوى صوت حكمه فى المكان، وردد الصمت صدا.

كان الصوت قادما من اعماق الجنبال والوردان المحيطة وكان الصمت الثقيل المخيم هو صوت محاكمة يوم القيامة لكن الجمع المحتشد زاد تبلده فلم يأبه للمقاضى الذى انسلت من جيبته نظرات سرخية واستهزائه، وبدت الرسالة واضحة تماما. وجد السيفاء الطويل النطع مشمرا عن ساعده

الايمين القوى وكلوة يده اللحمية يبك منها القطران الاسود السائل وعضلات ساعديه مفتولة وبارزة، متناسقة ومرتبنة. انتزع سيفه من جرابه بحركة سريعة ورشيقة ومدنية، فاحدث صوت احتكاك السيف الضخم صليلا وجلبة وبان أنه ذو حدين، وأن طوله الذى لا يقل عن متر بمر الناس وأثار البهجة فى نظراتهم المشدودة. فازدادوا التصاقا بعضهم بالعض وبدا السيف كالفضة لمعانا فى ضوء هذه الشمس المركزة التى لا يحس بها أحد. كأنه يقوم باستعراض تدرب عليه مشات المرات، فاخذ يجوب المكان بنظراته الحادة والقلقة، ولو تأخرت اشارة اليد قليلا لاعطاه لنفسه، واستشعر الجمع المحتشد قوة السيفاء الذى بدأ فى وقفته رشيقا، وجامعا، فقلقه الرغبة القوية فى سفك الدم ومشاهدته مندفعاً، وحركة السيف مع خطوته الأولى متناسقة فى هارمونية راقص الباليه، وأشار بطرف عينه الجاحظة لمساعد الذى يقف بجوار التمسهم ولا يحس به، فسور ذلك رفع المساعد عصاه الذهبية بسرعة ثم غرزها فى جانبه ارتفعت على اثرها رأسه المنكمسة ثم نكسها ثانية، فاندفع المساعد وغرز عصاه فى مكان أكثر حساسية وابتعد ناطا عدة خطوات.

تلك اللحظة لم يترك السيفاء الفرصة لتخطئه، وحتى لا تكتب عنه التقارير تصمه بالتردد وبانه غير صالح للججز، فركض بسيفه عدة رقصات برقية، وفى لحظة العين التى انتظرها المشاهدون طويلا، وودوا لو طالت، وهو لم يعطهم الفرصة للتركيز والرؤيا يتششف، اذ أنه باعد بين ساقيه واثناء ذلك رفع السيف الثقيل الكشافة اللامع المسنون كعدد المرس إلى أعلى وهوى بكل مايملك من طاقة وقوة ليجز ويغسل رأس المتهم عن جسده.

هجم رجل من الجمع المحتشد فى ثورة قهر عاتية صارخا بقوة يا ابنى يا ابنى. وفى ثورة اندفاعه قابله الجند الكثيرون الذين قبضوا عليه وأودعوه سيارة لهم.

ارتبك مساعد السيفاء اذ لاحظ ان الضربة جاءت تحت الاذنين مباشرة، اثر ذلك اندفعت لآكثر من مترين نافورة الدم الأحمر القاني من جميع الشرايين والاوردة، وطار الرأس التى انتفضت

عدة خطوات، وسرست دمه قدر قوة دفع طاقاتها.
نط الجسد واقفا ثم سقط عنوة، وتخضب
جلباه بدمه ورأى الجميع تقلصاته وخواره واليد
التي تروح ونحى بقوة فاردة أصابعها زاحفة بهذه
بمساعدة حرقه دمه باحثة عن الرأس التي تأتي
مقتربة، والسيقان التي تنكمش وتنفر، وأصابعها
المشدودة والمعقوسة كأنها لحظة القذف الجليلة.
ولاحظوا غيرة الجسد تهدياً. وتقلصاته تقل،
ودمعه الكثيرة تنفاج، ثم يتكور ليستجمع قواه
التي كانت منذ دقيقة واحدة مكتملة، ثم ينتفض
ثانية ناطا ومتكوراً إلى الرأس التي اقتسرت.
وخوفاً من أن يتلاصقا ثانية ويشيرا الفتنة لفوا
الرأس بالشاش الأبيض الذي اضحى دما، وكلما
لفوه أزدادت دمويته ثم وضعوه هكذا على طرف
الترابيزة الشازلونج الزرقاء، ورفع أربعة من رجال
الشرطة الجسد الذي انفرد من على الورق المقرى
واخذ وضعه الطبيعى من بركة الدماء، وضموه إلى
جوار الرأس على الترابيزة.

كان صمت القهور ولذة الفعل في آن مرتسمين
على الوجوه التي باتت واضحة أنها وصلت إلى قمة
النشوة والبهجة برؤية الرأس مقطوعا، والدم نازفا،
وإثنا وضع الجسد على الترابيزة ارتفعت الاصوات
مهللة ومكبرة راضية ومستحسنة، ورواهم يشيرون
إلى السيف الذي اخذ ينظف دم سيفه ببقايا شاش
القطن الموجود، يحيطه العسكر من كل جانب.

نظر اليهم بإمعان واستعادت ذاكرته حديقة
السيف الذي مازال واقفا وأخذ يعيد ترتيب
أفكاره، هو الذي تأكد أنه فقد وعيه للحظة بعد
أن أفقدته الصاعقة النطق واستمر ذوله حتى
حملوه في سيارة اسعاف الشرطة والأب أحطوه
داخل السيارة يكردون من السيارات الأخيرة.

ووضحت معالم تلك الوجوه الشمعية التي
لا تظهر أى نوع من أنواع الألم أو المشاعر أو
الشفقة، وتأكد أن المسألة قد بدت عادية بالنسبة
لهم، وإن مجيئهم للمشاهدة هو شحنة وزاد
للاسبوع القادم الذي اخذوا يتسألون عن نوعية
القصاص فيه.

ثم تفرقوا في تلاش صامت، وبان هدوهم الذي
يلتحفون ويتدثرون به كأنه ثوب من رمال.
وتأكد له ذلك أكثر عندما حدق في بركة الدم



المراق التي صار لونها بنيا ثم متدرجا إلى اسود،
واضحت جيوش الذهب المختلفة الانواع والالوان
تلعق لزاجته وثقل كشافته تحت نيران اشعة
الشمس، واستدعت بازيزها ما تكاثر منها على
اليدين المقطوعة التي باتت ضامرة ومكرمشة وتاشقة
ورأى الارض الرخامية البيضاء التي اندلق فيها
الدم كالقيضان فوجد أنها لا تتشربه، وأنه تخثر
وبانت سماكته واضحة.

وجاءته من الداخل الضربات القوية الظالمه
التي رجت اصعاده رجاء، وأحس بنوية من الفشيان
والقىء قوية، دفعت معها أعصاب سيفانه وكشفه
ونخاع عظامه الشوكى، وأحس بالدوار والدوخة،
وإن الدنيا تظلم وتضىء امامه بالف من الشمس
المترهجه والمنطفئة والوانها الطيفية المتداخلة، وفي
اضاعتها رأى بروقا وطوفانا من النار والظلال.

هذا ديننا

أمام مأساة ينبغي أن يتحرك لمنعها مجلس الأمن!!
إنه من الممكن بهذا الفن المؤث المولول تحسين القبيح وتقبيح الحسن...
لقد قرأت أن زوجة خائنة تأمرت مع عشيقها على قتل الزوج المسترسل بدس السم له، فهل جزاء أولئك إلا القتل؟
مامعنى أن يجيئ صاحب قلم تائه فيزرف الدمع على الزوجة التي اشترى جسدها أحد القادرين، فكانت تسلم نفسها له وقلبها بعيدا!!
حتى تاحت الفرصة فالتقت بقرعة العين، وكان من جيشان العاطفة وألم الحرمان ما أدى إلى موت الزوج بطريقة أو بأخرى...!!

إذا رأيت جثة مجرم تتدلي من حبل المشنقة فلا يتطرق إلى قلبك عطف عليه أو ألم له، وتذكر كيف فتك بضحاياه دون رحمة وتخيل أولئك المساكين وهم يتلقون ضرباته ويخرون صرعى تحت قدميه.
إن القصاص حق، وما يضيق به ذو عقل ولولا القصاص لاسودت الآفاق من فعمال المجرمين وأستهتروهم بسفك الدم وظلم الضعيف..
ولقد قرأت قصة في صحيفة كبيرة تصف مصرع قاتل وصفا يفيض بالأسى، ويملأ النفوس شفقة على المسكين!!
وعمل الخيال الجامع فيها عمله، فإذا أنت



المريض أن السيف الذى ينقذ القصاص رجل
لديه عشة دجاج يتألق فى صفها وذبحها
وتعليقها لأنه متعطش إلى سفك الدماء

أى دماء أيها الأحق؟ وهل عشاوى عندنا
فى مصر لديه هواية خنق القطط والكلاب
حتى ينفس عن رغبته بشنق المجرمين؟..
ومن قال: إن المحكوم يقتله يحضر والده
ليرى مصرع ابنه؟

الذى نعرفه أن ولى الدم يحضر القصاص،
وله الحق أن يعفو، فيقف التنفيذ للغور...

ويوجد من السراة والمحسنين من يعرض
عليه الدية أو أكثر حتى يتزل عن حقه، فإذا
أبى إلا قتل من قتل أباه أو ابنه نفذ الحكم،
وهذا حقه...!

ومن قال: إن بركة الدم تبقى حتى تتجلط
وتلوث الرخام الأبيض... إلى آخر السخف الذى
أثبتته هذا الكاتب المخبول؟

ألا فليهنأ المجرمون من قتلة ولصوص
بدفاع هذا المحامى المبطل عنهم، وليخالط
الروع والفزع أفئدة الكبار والصغار، لأن بعض
الناس يكره التأديب والعقاب...!!

أليس هذا الكلام تزينا للجريمة واعتذارا
عن بواعثه، وفتوى بإباحة القتل وتسويفا لكل
ما يهيج فى النفس من شرور؟

إن الفنان الذى كتب فى الصحيفة الكبيرة
وصفا لساحة القصاص فى مكة المكرمة وأطلق
العنان لخياله كى يشير الأحزان على الشاب
النحيل الذى قتل عدلا، وحشد من الصور
الكثيبة ما يشير العطف على الضحية: هذا
الفنان كان يكذب فى كل حرف خطه وكان
يفتعل حكايات مبتورة لاصلة لها بالواقع أبدا
وأول أكاذيبه أنه رأى يد لص معلقة منذ
مدة طويلة وأفواج الزباب تغطيها وتطن حولها
وهذا الكلام لا أصل له، ولا مصدر له إلا نفس
الكاتب الكذوب، وهو فى حقيقته تنديد
بشرائع الحدود، ودفع إلى تعطيلها...

وأشهد ما رأيت أمتنا أخرج إلى شرائع
الحدود والقصاص منها فى هذا العصر الكالغ...
فقد تبيح المجرمون وفدحت المغارم، وشاع
القلق، فلا أمان فى بيت ولا فى طريق وليس
أجمع من العلاج السماوى فى حسم هذه
البلايا...

إن كاتب هذه القصة زعم قمشيا مع خياله

الاسلام لا يتدخل فى النوايا

لم يحاول أن يكون فقيها أو مجتهدا وما تصور أن يعتلى منبر الأهرام لكى يندد بشرائع الحدود أو يطالب بتعطيلها أولا أحسب أنه محظور على الأديب أن يعبر عن مشاعره الخاصة إذا هو شاهد تنفيذا لحد من حدود الله بالطريقة العلنية التى يتم بها.. ولأنحسب أن التأذى من الطريقة العلنية التى يتم بها القصاص يعنى تزيين الجريمة البشعة التى يكون الجانى قد ارتكبها غير أن هذا لاينفى أن يكون الكاتب صادقا وأميناً فيما يرويه من مشاهد، فلا ينساق فى تخيلات موهومة أو يتورط فى أوصاف غير صادقة لأبداً سارقة معلقة تغطيها أفواج الذباب أو بقاء بركة الدم على الرخام الأبيض حتى تتجلط.

إن العلاقات بين الأدب والدين علاقات شديدة الحساسية، ولايجوز استغلال هذه الحساسية للمسارعة بالتكفير أو الاتهام بالدعوة الى تعطيل الحدود.. وإذا جاز أن تشتد الحملة على المعالجة المباشرة للأمور الدينية -ولاسيما ما تعلق منها بالعقائد-. إلا أنه من الاتصاف الاعتدال فى مناقشة التناول الأدبى غير المباشر لأمر تبدو فى نظر البعض تمس جوهر العقاب والتأديب فى الشريعة الاسلامية فى حين أن مسألة تطبيق الحدود الشرعية فى العالم المعاصر موضع خلاف وجدل شديدين فمن المعارضين

علق الأخ الفاضل الاستاذ الشيخ محمد الغزالي على قصة نشرها أديب مصرى فى جريدة الأهرام وكان من بين ما جاء فى تعليقه: أن القصة تصف مصرع قاتل وصفا يفيض بالأسى ويملأ النفوس شفقة على عشيق زوجة خائنة، وحشد من الصور الكئيبة ما يثير العطف على الضحية، وهو ما اعتبره العالم الجليل تحسينا للقبيح، وتزيينا للجريمة واعتذارا عن بواعثها، وتسويفا لكل ما يهيج فى الأنفس من شرور. وينتقل عالمنا الجليل من هذا الاتهام الى اتهام أشد هو الكذب فى وصف ساحة القصاص فى مكة المكرمة، ومن هذا القبيل الادعاء «بوجود يد لص معلقة منذ مدة طويلة، وأفراج الذباب تغطيها وتطن حولها. واعتبر عالمنا الجليل هذا الوصف (تندينا بشرائع الحدود، ودفعنا الى تعطيلها، وأشهد ما رأيت امتنا احوج الى شرائع الحدود والقصاص منها فى هذا العصر الكالح، فقد تبجح المجرمون، وفدحت المغارم، وشاع القلق..)

وأستاذنا عالمنا الجليل وأخانا الكريم أن أخالفه فيما استنتجه من قصة لاتناقش مسألة الحدود. ولاهى تصلح بداهة لمواجهة هذا الموضوع الشائك: فالقصة المنشورة لم تتطرق لإطلاقا الى هذه المسألة الشائكة، ولكنها كانت تحكى مشاعر مشاهد أهاجها منظر إقامة الحد علنا، وكاتب القصة

تحدده ظروف العصر... وهي ظروف متفاوتة حتما..

وإذا كانت الحضارة الإسلامية قد اتسعت لمذاهب كثيرة في علم الكلام، ومدارس متضاربة في الفلسفة في شأن الأمور العقائدية المتعلقة بالألوهية والخلق والوجود، فانه لا يجوز اقتحام النوايا في التعبيرات الأدبية الرمزية عن هذه المشكلات، واتخاذ سلاح التكفير وسيلة لقمع الفكر أو وأد الإبداع الفنى.

وإن السير في هذا الطريق سوف يؤدي إلى إقامة سلطة رقابة كهنوتية كتلك التي فرضتها وتفرضها بعض الأديان والمذاهب- وهو أمر يتناقض تناقضا صارخا مع أصول الاسلام التي تعارض إقامة مؤسسة أو سلطة دينية تتحكم في الأرواح ، وتتغلغل داخل النوايا والأفكار .

د. فرج فودة :

ليس في الإسلام كهنوت

أود أنو بدأ بملاحظة أراها تستحق التأمل، وتتصل بالموضوع. وهي تتعلق بدعاة تنفيذ الحدود علائية، وإدعاء أن هذا تطبيق لصحيح الدين من ناحية، وأنه يحقق الردع من ناحية أخرى.

ونبدأ بالنقطة الثانية (الردع) فنقول:

إن السعودية تمنع تصوير هذه المشاهد (تنفيذ القصاص) وتمنع نقلها على

من يتحدى الحكام المطبقين للحدود بأن يكونوا أول الخاضعين لأحكام الشريعة وفي مقدمتها الحدود، وأنه ليس من العدل أن تطبق الحدود على المحكومين وأن يهرب منها الذين يجمعون السلطة بين أيديهم. هؤلاء المعارضون ينادون بأن أحكام الشريعة كل متماسك ولا يقبل التجزئة، وأن تطبيق الحدود مرهون بأن تطبق أحكام الشريعة في كافة المجالات وليس في مجال التأديب أو العقاب وحده الذي سيصيب المجردين من السلطة دون غيرهم وثمة آراء أخرى تشير إلى صعوبة تطبيق الحدود في الوقت الحاضر» ، وخاصة أن بعض الاتفاقيات الدولية، (ولاسيما تلك التي وقعتها مصر بالغاء الامتيازات، والمعروفة باتفاقيات مونتون تفرض بعض القيود في هذا الشأن... وهناك من الآراء ما يذهب إلى أن القيود الشرعية نفسها تجعل تطبيق الحدود أمرا نادرا.. ويشار في هذا الشأن إلى أن الخليفة العادل عسر بن الخطاب قد عطل حد السرقة في عام الرمادة، وهو ما يدفع البعض إلى القول بأنه يمكن القياس أو التعريل.

على هذا النحو السابقة... الخ) تتعدد الآراء المتفاوتة بالنسبة لمشكلة تطبيق الحدود، وهو أمر يستحيل أن يكون مثارا في قصة كتلك التي نشرتها الأهرام.. وحتى إذا جاز التشدد في شأن المعالجة القصصية لمسألة دينية، كالحدود فإننى أنصوّر أن التعبير عن مشاعر الألم بسبب العلائية في تنفيذ الحدود، يستحيل أن يعتبر تحريضا على تعطيل.. الحدود أو تنديدا بها، ذلك أن طريقة التنفيذ أمر

بطبيعة دراستهم، وهو حكم لا يختلف في وزنه عن حكم أى مواطن مثقف، الا بقدر استيعاب صاحبه لأصول النقد الفنى وجوهر العمل الإبداعي ولأدوات التحليل النقدية. فإذا امتلك هذا فأهلها ونعمت. وإذا لم يمتلكها أصبح شأنه شأن العامة الذين يفتون فيما لا يعلمون.

فهى هويدى :

اغتفار الشطط المحتمل وضرورة الحوار الوطنى حول الضوابط

إن حرية الإبداع مكفولة، شريطة ألا تصطدم بالقيم الأساسية للمجتمع، بل أنى أرى أن حرية الشطط - حتى - يجب أن تكون مكفولة، فى الأدب وفى الاجتهاد الفكرى بعامة، فهذا الشطط هو الذى يجدد الاجتهاد، فالمصلحة قبل النص.

لكن الجوهرى فى الأمر هو:

ماهى الضوابط التى ينبغى أن تتوافق عليها لتشكّل لناسقاً لهذه الحرية أو لذلك الشطط؟

فهناك أمور ينبغى أن نتنبّد فيها الأديب، أو الفنان، لا أن نذبّه. فهو من حقّه أن يقول بحرية، ومن حقنا أن نقول له: هذا عيب.

فنحن محتاجون إلى الحوار حول هذا السقف.

شاشات التليفزيون. وهذا يطرح تساؤلا. لأنه إذا كان القصد هو الردع من خلال العلانية، فلماذا يتم تحريم المحج وسائل الاعلان؟

الذى أعتقد أنه يخلطون حقا من عرض هذه المشاهد على جمهور عريض تسلّت إليه قيم حقوق الانسان.

أما مسألة العلانية فى العقوبات الإسلامية، فالثابت أنه لم يرد بشأنها أى نص فى القرآن، عدانصر وحيد يخص العلانية فى الجلد وليس فى الرجم، الذى لم يرد فى القرآن أيضا فى عقوبة الزنا.

والنص يقول «وليشهد عذابهما طائفة من المؤمنين». والطائفة لغويا أثنان فأكثر، وفى بعض المراجع واحد فأكثر.

وعقوبة الإعدام فى قوانيننا يشهدا بحكم القانون مايزيد عن ١٢ فردا، أى أن العلانية متوافرة وفقا للنص الشرعى.

والواضح من هذا الاستعراض السريع أن ما يحدث فى السعودية الآن ليس تطبيقا للدين، بقدر ما هو محاولة مستمرة لأقامة عرض مسرحى بشع، يشبع رغبة النفوس السادية فى التعذيب.

هذه مقدمة ضرورية قبل أن نتقل الى لب الموضوع، وهو دور رجال الدين فى الحكم على الأعمال الأدبية والفنية. وأنا هنا صاحب موقف معروف، فأنا لا أعترف أصلا بأن هناك رجال دين. فالاسلام لا يعرف ذلك. والرواد الأوائل للفقه الاسلامى مثل أبى حنيفة وغيره كانوا يتفقون فى الدين ويكسبون من عرق أيديهم.

ومعنى هذا أن حكم رجال الدين مقصود به حكم بعض المواطنين المتفقهين فى الدين

وأيـن تنتهى؟

نحن معترفون بحق المبدع، وباغتفار الشطط، إذا كان محتملا. فهناك شطط غير محتمل.

محمد أحمد خلف الله:
أهل الأدب للأدب وأهل الدين
للدين

ماهو الموضوع الذى يحاول فضيلة الشيخ والاستاذ الجليل محمد الغزالى الدفاع عنه؟ أهو الدفاع عن قيمة الحدود مع من يجادل فى عدم قيمة هذه الحدود فى المجتمع الذى يعيش فيه؟ إذا كان الأمر كذلك فله الحق كل الحق.

أما حين يكون موضوع الحوار قصة فنية، أبداعها خيال كاتب يستمد عناصره من الواقع، ومافى هذا الواقع من تناقض، فإن المبدع يكون له الحق كل الحق فى أن يختار عناصره من الحياة، ويدخل عليها من التعديلات مايشاء، وينتهى من ذلك كله الى رسم صورة يقدمها للمجتمع بطريقة فنية بالنسبة لمقاييس الصدق والكذب الواقعيين.

إن الصدق هنا هو صدق المبدع فى تصوير ابداعه، وليس فى مطابقة الواقع.

وعلى كل، فالمؤلف مصرى. وتطبيق هذا الحد بالصورة التى رسمها خياله ليست

وهناك قياس، فقد وصلت بعض المجتمعات (الحرية) الى أصول دستورية فى هذا الشأن، تنهض على أن القيم الأساسية للمجتمع ينبغي أن تكون محل اعتبار. لامانع- مبدئيا- عندي، مثلا، من انتقاد الحدود. ولكن التجاوز إلى الأصول والأسس غير مقبول.

هناك أصول وهناك فروج. ماهى هذه الأصول التى لاينبغى أن تمس، وماهى هذه الفروج التى يجوز فيها أن يتحرك المرء- الكاتب أو المفكر أو المبدع- بحرية أو بقدر من الحرية؟

علينا أن نتنادى جميعا ونتحاور لتحديد هذه الأصول وهذه الفروج. حتى تكون هناك معايير معروفة، ولا تنطل المسألة متروكة للتضاربات والالتباسات. هذه المعايير العامة التى ينبغى الوصول اليها لايد أن تحقق غايتين: احترام حرية الرأى والابداع، واحترام قيم المجتمع الأساسية.

وعموما، هناك فرق بين الرأى والمحكمة. والشيخ الغزالى لم يفعل سوى أن قال رأيا. لم يحاكم بل انتقد وعاب.

علينا أن نتعاون للحصول على ميزان القضايا مشتبكة والمجالات متداخلة: أدياء يتكلمون فى الاسلام، واسلاميون يتدخلون فى الأدب.

وهذا السقف المطلوب هو الذى سيحدد لنا: التفرقة بين ماهو عام، وماهو من مهمة أهل الاختصاص.

نحن فى حاجة الى حوار فكري وطنى حول الضوابط التى تحكم الابداع. هل له ضوابط؟ أين تبدأ هذه الضوابط

المقياس، إذن، فى صدق الفن غيره فى صدق النظم والتشريعات التى تقارن بها الحياة. وللفنان حقه فى تصوير تجربته مادام صادقا فى التعبير عن نفسه. ويعدّه عن الواقع هنا لاجعلنا تتهمة بالكذب، وإلا أصبح كل الفنانين كذبة، وكل شعر المناسبات كاذبا، وكل مقالات المناسبات كاذبة.

كامل زهيرى : ينبغى أن نخاف على الحرية لامن الحرية

الشيخ محمد الغزالى - عندى - قيمة كبيرة، لأسباب عديدة، أهمها: دوره فى التقريب بين المذاهب (وخاصة بين السنة والشيعه). وجهده فى هذا الصدد ذو فضل عظيم، وخاصة فى أوضاعنا الراهنة التى تحفل بحروب الانقسامات والانشقاقات المذهبية والفكرية والتناحرات المذهبية. وفيما يتصل بقضيتنا، أرى أنه من الواجب علينا أن نأخذ رأيه على أنه اجتهاد منه. ولا يجب أن نواجهه كل اجتهاد بفزع. لأن الفزع يفرغ التعصب. ربما لا يكون رأيه ذا علاقة بالأدب فعلا، وربما يكون قد اشتد قليلا أو كثيرا. لكن علينا جميعا أن نتعامل مع مثل هذه القضايا باعتبارها عناصر حوار واسع. والحوار فضيلة،

من الواقع المصرى فى بشاعتها، على أقل تقدير. فإذا زفصها خياله واهتزلها ضميره وانفعل انفعالا قويا ضد بشاعتها، فله الحق كل الحق فى ذلك، لأنه إنما يعبر عن تجربة عاناها هو. والصدق هنا، هو فى تصوير التجربة كما عاناها المبدع، وليس فى تطابق هذه الصورة مع الواقع.

الكاتب المبدع هنا لا يقاس بالصدق الاخلاقى والكذب الأخلاقى، وإنما يقاس بالتعبير الصادق عن تجربته هو، عن المشهد الذى رآه وانفعل به.

الشيخ الغزالى صادق حينما تكون القضية جدلا حول الحدود، أما حين تكون القضية قضية الإبداع فى العمل الفنى، فالصدق هنا له مقاييسه الخاصة به، وهى مقاييس فنية وليست دينية أو أخلاقية. إن العملية الدينية أو الاجتماعية هنا، متوقفة على إحساس القارئ بها وإحساس الكاتب أيضا بها، والصدق هنا هو فى إحساس الكاتب وليس فى إحساس القارئ. وكلمة أخيرة نقولها: إن الدفاع عن الحدود يجب أن يتولاه رجال الدين، ولكن أمام من يخالف الحدود فى النظم والتشريعات، وليس أمام المبدعين من الفنانين. ومن يقرأ كتاب الأغاني يجد من الصور ما هو أبعد عن قضية الحدود مما كتب الكاتب. ويكفى هنا أن نقول إن كثيرين من الشعراء كانوا يزينون للناس شرب الخمر ولم يجادلهم أحد فى ذلك. ويكفى هنا أن نشير إلى أبى نواس، وكيف كان يقول للخليفة فى شعره:

يا أحمد المرجحى فى كل نائبة
قم سيدى نعص رب السماوات

ومناقشة لآرائه فى المسألة اليهودية ولتعاطف سارتر مع اليهودية، فقد وجدته يناقش القضية (الصراع العربى الأسرائيلى) كأنها قضية زنوج وبيض متجاهلا زواياها الاجتماعية والسياسية، ومتغافلا عن اغتيال شعب.

ولقد وجدت هجوم الغزالي متحاملا، لأنه لم يتوقف عند مقالين أساسيين من مقالات العدد. ومع ذلك لم أعتبره خصما، طالما هو رأى قابل للرد عليه، فهو يقول رأيا ولا يصدر حكما. وأنا أظن أنه من الواجب التعامل مع رأيه، فى القصة، فى هذا الإطار.

بيومى قنديل

الفن رسالة ضد القسوة

اخطأ - وجل من لا يخطئ - فضيلة الشيخ الجليل محمد الغزالي الذى طالما حاز لقب «الازهرى المستنير» عندما طرق مجال الفن بلغة الدين، وأوقعه هذا الخطأ المنهجي فى سلسلة طويلة من الأخطاء التى ماكنت أرجو لشيخ مثله أن يقع فيها خلال ذلك المربع الاسبوعى الذى يحمل عنوانا ساحقا ماحقا! «هذا هو ديننا»، وخصصه لنقد قصة قصيرة لقصاص مصرى موهوب بعنوان «بعد صلاة الجمعة».

بدأ الشيخ الجليل بأن طالب قارءه بأن يتخفف من إنسانيته، وكأنها جلابيب يخلع

فلنتحاور، ولنعتبر كلام الشيخ الغزالي رأيا لاحكما. فالرجل لاسلطة له، وهو لم يستعد على الكاتب سلطة، سياسية أو أمنية. لقد قال رأيا، ولا يجب تحويل كل رأى الى حرب أهلية.

الخوف من أن يحاكم الأدب بالدين خوف مشروع، والخشية من امتداد الوصاية الدينية حتى تشمل كل شئ خشية مشروعة لكن الذعر غير مشروع، لأنه يؤدى الى التعصب.

ينبغى - نحن جميعا - أن نخاف على الحرية لامن الحرية. والخطأ، من أى طرف، مشروع. ولندافع - حتى - عن حق الخطأ، ولكن بجو من التسامح الذى تملوه فضيلة الحوار والرصانة وتبادل الاجتهاد الجاد.

أنا مع الحرية الكاملة للكاتب والفنانين والسينمائيين فى التعبير. وسواجه مثل هذه المشكلة فى حالات عديدة: فى فيلم يوسف شاهين، وفى قضية مسرحية للعبة فى مهرجان المسرح التجريبى، وأيام مقالات يوسف ادريس ضد وزير الثقافة. وأنا فى كل هذه الحالات وغيرها مع حرية الفكر والابداع، ولكن بالحسوار وتبادل الآراء، لا بالتعصب والتحارب.

ولقد هاجمنى الشيخ الغزالي - أنا نفسى - ذات مرة، بالاسم، حينما خصصت عددا من مجلة الهلال عن سارتر. فقد اعتبر فضيلته ذلك غزوا فكريا. لكننى لم أفزع، ولم أرد لأن الرد كان بالعدد نفسه من المجلة، إذ كان فيه مقالة هامة لعثمان أمين عن رأى الفكر الاسلامى فى الوجودية (وعثمان أمين من تلاميذ محمد عبده)، كما كان لى فيه رد على سارتر نفسه

ويلبس وقتما شاء أو شاء له ذلك قادته الروحانيون،» وقال: إذا رأيت جثة مجرم تتدلى من حبل المشنقة فلأتطرق الى قلبك عطف عليه أو ألم له وتذكر كيف فتك بضحاياه دون رحمة...» وهذا طلب يستحيل على الانسان أن يلبيه لفضيلة الشيخ الجليل، طالما ظل انسانا، ذلك لأنه يتناقض مع طبيعة الانسان الذي لابد وأن يرى نفسه فى هذا الانسان الذى أزهقت روحه، أى أن يتمثل ذاته فيه وأن يتحد فى لحظة مامعه. وتلك هى وظيفة الفن التى نجحت قصة الكاتب المصرى الموهوب فى أدائها، ولا يستطيع شيوخ الأرض وقساوستها وحاخاماتها، مجتمعين أو منفردين، أن يعطوها أو يبدلوها أو يغيروها. ولو كان فطريا وطبيعيا أن يرى الإنسان انسانا آخر- دع عنك أنه مجرم أو برئ- يتدلى من حبل المشنقة دون أن يتطرق الى قلبه عطف عليه، لما احتاج الشيخ الجليل أن يطلب من قارئه ويلج فى طلبه على ذلك النحو فوظيفة الفن بصفة رئيسية- وبصرف النظر عن أداة وسواء أكانت الكلمة أو اللون أو خلاف ذلك- أن يوحد بنى الانسان عندما يعمق وجدانهم ويرقق مشاعرهم وبذلك يقودهم إلى ان المستقبل الوضاء الذى سيعانق فيه الانسان أروع ما فى تاريخه الانسانى الطويل. وهذا هو السر فى تعاطفنا مع «بروميثيوس مقيدا» للشاعر الاغريقى اسخيلوس فى النصف الاول للقرن الرابع قبل الميلاد. و«ارسكولينكوف» بطل رواية الروائى الروسى ديستوفسكى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر من عصرنا الحالى،

تماما مثلما تتعاطف مع «اكلى البطاطس» للرسام الهولندى فان جوخ فى أواخر القرن التاسع عشر.

ولعل الشيخ الجليل يعرف أن الشعب المصرى العظيم الذى سيطر على موارد الطبيعة وارتفع عن مستوى الضرورة منذ فجر التاريخ المدون أنتج فنونا راقية عديدة من النحت والموسيقى والغناء، عمقت وجدان بنيه، وجعلت فجر الضمير يبرز فى مصر القديمة قبل أن يعم الشرق الأدنى القديم ومنه إلى العالم بأسره. وغنى عن الذكر أن الضمير الانسانى، تعد كافة القوانين والدساتير والشرائع حده الأدنى. ولقد ذكر عزيز أو أوزير أو أوزيريس وفنا لاختلاف النطق من نسق فونو لوجى الى آخر، المصريين بفضله عليهم على هذا النحو: «لقد علمتكم الزراعة والكتابة والغناء». وهذا هو السبب فى أن المصرى لا يتعاطف فحسب مع الانسان المقتول أو المذبح أو المشنوق، بل ويتعاطف أيضا مع الحيوان والاشجار. ولعل فضيلة الشيخ يعرف أن المصريين يضيفون الى اسم الله الذى يتلونه على الذبيحة هذه العبارة: «اللهم صبرك على ما يهلكى» وهم يستحرمون قطع الاشجار المثمرة وخصوصا الجميز والتوت وظلوا حتى وقت قريب تسميا يستهجنون بيع ثمار هذين النوعين من الأشجار.

أضف الى كل ذلك أن الطلب الذى يطلبه الشيخ الجليل ضار كل الضرر، حيث أنه يمثل الاساس الذى يجعل إزهاق الروح الانسانية عملا بسيطا عاديا، لا يستحق عناء التفكير، بل وعملا يؤتى للتسلية

المعايير في الفن ليست الصدق أو الكذب وإنما أشياء أخرى لأمجال لتقصيها في هذا الحيز الضيق، ويكفي أن أشير هنا الى نظرية «العصوية» لأرسطو ونظرية التخيل لعبد القاهر الجرجاني. ومن نافل القول أننا لانستطيع أن نقول أن الشاعر الذي يقول أن الريح تعوى أو أن الشمس تبسم، كاذب، والا نكون قد قلنا لغوا لاطائل من ورائه.

ثم ثلث الشيخ الجليل فأخطأ إذ وصف فن الكاتب الموهوب بأنه «فن مؤث ملول» فليس ثمة تفريق بين فن وآخر على أساس الأنوثة والذكورة، ولعل هذا الوصف- إذا ما تجاوزنا على مضض احتقاره لنصف بني الانسان- يعنى أن فن الكاتب المصرى الموهوب يدعو الى الرحمة. وبذلك لا يكون فى الامر غربة فكل فن هو كذلك وليس ثمة فن يدعو الى القسوة، والبطش بالانسان والتنكيل به وتعذيبه.

ولنا أن نسأل الرحمة لأنفسنا، فلسنا أكرم من الحسين الامام الثالث الذى أعدمه أو قتله يزيد بن معاوية بأيدى عامله على العراق، وبلغ الأمر بذلك العامل من عدم التعاطف مع المقتول أن جز رأسه وأرسلها الى سيده فى دمشق يوم ١٠ أكتوبر ٦٨٠م، ولسنا أشد حدها على الدين من الذين أعدموا- وهم أبرياء- كمل- لقولهم بخلق القرآن إبان الحكم الاموى والذين أعدموا وقوتلوا وعذبوا - وهم أبرياء- خالص- لرفضهم خلق القرآن إبان حكم بنى العباس. وليس يكفى ياشيخنا الجليل أن يتدلى إنسان من حبل المشقة حتى نحكم عليه بأنه مجرم. فننفذ الحدود فى كل

وحدها وتزجية الوقت، الامر الذى لاتزال تسعى الى تحقيقه الاكاديميات العسكرية ولا تزال تفشل فيه فشلا ثابها وإن كان نسبيا، فالجنود لا يزالون يصوبون بدقة أكبر على الأهداف غير الانسانية، وفى أحيان كثيرة يفضلون أن يسقطوا قتلى، على أن يقتلوا أولئك الاعداء لماذا؟ لأنهم مع كونهم أعداء الا أنهم بشر مع ذلك (راجع كتاب «مفاهيم الحرب» للعالم الأمريكى سومانسفيلد» الذى نشره عام ١٩٨٤) تلك هى طبيعة الانسان وتلك هى فطرته. ولعل الشيخ الجليل يعرف أن قوى مهيمنة فى الولايات المتحدة تسعى الى تشويه هذه الطبيعة لدى الانسان أى إفساد وجدانه وتدمير ضميره خلال أفلام العنف واستخدام العنف فى لعب الأطفال (دبابة، غواصة.. مدفع) على نحو ما يحدثنا عنه بتفصيل د. رادىكى رئيس «اتصالات المنظومات الامريكية المناهضة لاستخدام العنف فى التسليحة»، وتستهدف تلك القوى لأغراض خاصة أن يقتل الانسان أخاه الانسان مستريح الحاطر دون وأزع أو رادع. وهذا ماينجع فيه نسبيا ذلك القاتل- المجرم بالاختيار الذى يضع على كتفيه أشياء لامعة ويحصل على رتب ودنياشين وأوسمة (تأمل الجنرال شوارتسيكوف). وهو أمر ما أحببت لشيخ جليل يشعل نيران الألفاظ فى إدانته لمجرم مفترض، مهما قلنا فيه، فإنه يقتل بالاضطرار، أن يصمت عنه

ثم ثنى الشيخ الجليل فى سلسلة أخطائه فوصف القصاص، ضمن أوصافه العديدة التى اتسمت بنبو اللفظ بأنه «الكاتب الكذوب». وغنى عن البيان أن

زمان ومكان بشر والبشر ليسوا معصومين، بل ذوو أهواء ومصالح ونزوات. بهذا نكون قد وصلنا مشارف حدود الدين فتمسك عن الاسترسال إيماننا منا بأن الدين دين والفن فن وكل منهما مستقل عن الآخر.

رجاء النقاش: الفقه البدوي وخطره على العقل العربي

أولا وقبل كل شيء فإنني لا أظن أن في مصر أو العالم العربي من لا يكن الاحترام الكبير والتقدير الكامل لفضيلة الشيخ محمد الغزالي. فقد أثبت هذا العالم الجليل وخاصة عندما انطلق قلمه في مصر خلال السنوات العشر الأخيرة.. أقول إن الشيخ الغزالي أثبت في هذه الفترة من خلال إنتاجه الغزير أنه رائد من رواد الاستنارة العقلية والروحية في الوطن العربي. وبالنسبة للعقيدة الإسلامية على وجه خاص فقد حمل الشيخ في وجه ما أسماه هو نفسه باسم «الفقه البدوي»، ذلك الفقه الساذج المتعصب البعيد عن روح الدين، وعن المعرفة الراقية والحالي من الاعتراف الصحيح بما حدث في عصرنا من تطورات هائلة في المجتمعات الإنسانية، وما تركته هذه التطورات من انعكاسات وتأثيرات على العالم العربي والعالم الاسلامي. إن

هذا الفقه البدوي الذي شن عليه الشيخ الغزالي حملة صادقة أصيلة، مازال يتصور أن الناس تعيش في الخيام، وأن الشمس تدور حول الأرض، وأن الأرض نفسها مسطحة، وأن مصافحة الرجل للمرأة خطيئة، وأن عمل المرأة جريمة، وامتد هذا الفقه البدوي إلى الفن: فالرسم حرام، والموسيقى كفر وضلال، والتليفزيون والسينما والمسرح كلها جرائم تؤدي بأصحابها والمتابعين لها إلى نار جهنم، هم فيها خالدون، ولن يشفع لهم في النجاة أحد.

وقد تميز الشيخ إلى جانب آرائه المستنيرة، وعقيدته السمحة بميزة «جمالية فنية» باللغة الأهمية، فقد وهبه الله القدرة على التعبير الجميل والكتابة العذبة التي تدخل القلب لحلاوتها وشفافيتها وخلوها من التعقيد والتعسف. ولولم يكن الشيخ الغزالي رجلا من رجال الدين الكبار، لكان بموهبته في التعبير الجميل، أدبيا من أفضل أدباء العرب القدماء والمعاصرين. هذا العالم الجليل والذي كان للجمال الأدبي «وهو فرع من فروع الفن» نصيب كبير فيه... لماذا يشن الآن حملة على الفن الأدبي، ويتخذ من قصة إنسانية بدعة كتبها محمد عبد السلام العمري وسيلة لهذا الهجوم على فن القصة؟

أليس هذا تراجعاً من الشيخ الغزالي عن موقفه الفقهى المستنير؟... أليس اندفاعاً من الشيخ الغزالي للوقوف ضد نفسه ومبادئه الكريمة المتسامحة؟.. لقد أشار الشيخ الغزالي إلى أن قصة محمد عبد السلام العمري فيها بعض الأخطاء

العلمية التي لا أساس لها من الواقع. وهذا الكلام في حد ذاته مقبول وهو يدخل في إطار «التنقد الأدبي» ولكن مداخل الدين في مثل هذه الأمور؟... إذا كانت قصة العمرى تصور «أحداثا» لاتقع في الحياة بالفعل، فإن من المفيد تنبيه الكاتب الفنان إلى ذلك، ومؤاخذته عليه «مؤاخذه أدبية»، أما «التجريم» الدينى هنا فلا محل له من الإعراب.

وموقف الشيخ الغزالى - وهو من هو فى علمه وموهبته ومقامه الرفيع - يقودنا إلى حديث صريح جديد عن العلاقة بين الدين والفن.

لقد كتب الكثيرون عن هذه القضية، وكنا نظن أنها أصبحت «ملفا» مغلقا أو شبه مغلق، وأن هذه القضية لم يعد يتصدى لها إلا الذين أقسموا أن يحاربوا العصر والتقدم والنهضة وأن يرفعوا فى حربهم راية مزيفة يكتبون عليها زورا وبهتانا: بسم الله الرحمن الرحيم. والله الرحمن الرحيم برئ من دعواهم، لأن «الرحمن الرحيم» لا يدعو أبدا إلى حرمان الإنسان مما يجعل قلبه مليئا بالمواطف الطيبة وعلى رأسها عاطفة الرحمة، ولا يدعو أبدا إلى محاربة ما يعلم الإنسان كيف يكون سلوكه كريما، وصوته هادئا منخفضا لا يزعج الناس، وكل هذه الصفات التى ينبغى أن تتأصل فى الإنسان هى ما يساعد الفن الجميل على وجوده، لأن الذى يسمع الموسيقى الرفيعة لا يمكن أن يكون صوته عاليا، ولا يمكن أن يكون متعصبا، لأن الموسيقى الرفيعة تجعل الإحساس

رقيقا، وتجعل الإنسان محبا للجمال الظاهر والجمال الخفى، وتجعل منه بعيدا كل البعد عن التشنج والتعصب وتصيد أخطاء الناس وارتكاب التصرفات القبيحة مثل الضرب بالجنائز أو الطعن بالسكاكين، أو الاعتداء على الآخرين بتفسير للأمور ما أنزل الله به من سلطان.

إن الدين يتعامل مع روح الإنسان وقلبه، ومن الخطأ الفادح أن يدخل الدين فى أشياء أخرى ليست من وظيفته ولا من رسالته العالية.

وإذا طبقنا هذا المفهوم الخاطئ للدين على الفنون فسوف يقودنا ذلك إلى ما يسميه أستاذنا وشيخنا الغزالى باسم الفقه البدوى من جديد.

ولننظر نظرة سريعة إلى ما يمكن أن يحدث عند تطبيق هذا الفقه البدوى على الفن والأدب:

١- سوف يقال لنا اشطبوا الشعر الجاهلى من تاريخ الأدب وتاريخ الإنسان ففي هذا الشعر كثير مما لا يباح، من وجهة نظر الفقه البدوى، فقيه شاعر اسمه امرؤ القيس كان يتغزل بالمرأة غزلا صارخا، وفيه شاعر اسمه طرفة كان يكتب فى لحظات حزنه وهمه ما يوحى بأنه لا يعيا بالقدر ولا يخاف ما يأتى به الغد، وينادى بفلسفة تدعو إلى الجرأة والإقدام فى مواجهة الأقدار جميعا. وهذا مرفوض من وجهة نظر الفقه البدوى رفضا كاملا.

٢- يجب شطب «أبى نواس» من تاريخ الأدب العربى كله، وعدم ذكر اسمه على أى لسان، لأن له قصائد فى الخمر.

٣- يجب شطب المتنبى لأنه كان يعيش

فى الشعر «مرحاً» ويختال بقوته العقلية وموهبته الفنية فى وجه أعداء له كثيرين

٤- يجب شطب أبى العلاء المعرى من التاريخ الأدبى لأنه شاعر قلق، والقلق دليل على عدم الإيمان.

ولننظر إلى الأدب العالمى فى ضوء الفقه الهدى هذا فسوف نتخذ قرارات خطيرة من أجل عيون هذا الفقه المتخلف ومنها:

١- إحراق الإلياذة والأوديسة، وهما من عيون الأدب العالمى، لأنهما كتابان وثنيان يتحدثان عن أساطير الأولين، وهما مليتان بالقصص التى تتصل بالآلهة اليونان، وهل للإنسان فى اليونان أو فى غيرها سوى إله واحد؟

٢- يجب إحراق المسرح اليونانى العظيم كله، وخاصة مسرحية «أوديب» المجرمة، ففيها يتزوج أوديب من أمه- دون أن يدرك أو تدرك هى- وينجب منها أطفالاً هم فى نفس الوقت إخوته... والهلول الجريئة التى تنطوى على سقوط للنص الأدبى الذى يروى ذلك ويعبر عنه.

٣- يجب أن نحرق تحفة الأدب الفرنسى والعالمى وهى «غادة الكاميليا» لألكسندر ديماس الأبن، لأن هذه الرواية التى هزت الوجدان الإنسانى منذ صدورهما فى منتصف القرن الماضى إلى الآن. واجبة الإحراق من وجهة نظر الفقه الهدى. لأنها تتحدث عن إنسانة كانت تعمل بالدعارة وتحاول الرواية أن تشير العطف عليها وتثبت أنه حتى المخطاة من بنى البشر لهم قلوب رقيقة ولهم مشاعر طيبة وكرامة.

٤- أمافى الأدب العربى فيجب أن

نحرق «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ وغيرهما من أعماله، لأن بطل «اللص والكلاب» دفعته ظروفه إلى أن يصبح مجرماً وقاتلاً وسفاحاً، ومع ذلك فالرواية تشير العطف عليه وتحاول أن تفهم الظروف القاسية التى جعلت من هذا البطل مجرماً وقاتلاً.

٥- وبالطبع فمن الضرورى أن نحرق «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ أيضاً لأن أصحاب الفقه الهدى يصرون على أن يطلوها «الجبلاوى» هو الله، رغم أن الجبلاوى فى رواية نجيب محفوظ قد تزوج وأنجب، والله -فى العقيدة الدينية الصحيحة- واحد أحد. بسم الله الرحمن الرحيم «قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد» صدق الله العظيم، فكيف نقول إن الجبلاوى هو الله، والجبلاوى مولود من أم وأب وله أولاد يملأون الأرض؟ أفليس القياس هنا خطأ فى خطأ وتعسفاً فى تعسف ومحاولة- غير مقبولة- لأخذ الأعمال الأدبية بالشبهة؟ أليس فى ذلك ظن ينطبق عليه قوله سبحانه «إن بعض الظن إثم».

ولنتخرج من ذلك كله بالقواعد الرئيسية التى يحتما علينا العقل النزيه: ومن هذه القواعد أن الفنون والآداب هى فى جوهرها، إن كانت أعمالاً جيدة، محاولة لترقية الذهن البشرى والعاطفة الإنسانية. وأن الأدب كله ينطوى تحت عنوان «المجاز»، أى أن الصور الأدبية المختلفة هى مجازية هدفها تحليل المشاعر والعواطف والأفكار وفهم الظروف الإنسانية الصعبة التى تحيط بالبشر، والدين نفسه

على الظروف التي تؤدي إلى الجريمة، ويعمل «ولويقلبه» على تفسير هذه الظروف حتى لاتقع الجريمة مرة أخرى.

وعلى كل حال فنحن لسنا وحدنا الذين تعرضنا لهذا الموقف ضد الفن، فقد سبقتنا حضارات أخرى في اتخاذ هذا الموقف الخاطئ، ولكنها لحسن حظها عدلت عنه وتراجعت. وفي فصل ساخر للكاتب الأيرلندي العالمي برنارد شو قرأت هذا الكلام بالنص عن المجتمع الإنجليزي. في وقت سابق، ومرحلة ماضية.. يقول برنارد شو عن العلاقة بين الفن والأخلاق: «كان جواب «كرومويل» لا يفتقر إلى غموض، فقد أغلق جميع الملاحى لأنها أبواب جهنم، وأبى إباء تاما أن يصرح بتمثيل روايات أيا كان نوعها، أو التساهل مع روائيين أيا كانوا. ولكنه كان كسائر «البيوريتان» أو المتطهرين مولعا بالموسيقى والأناشيد الدينية، فاضطر في نهاية الأمر أن يتساهل مع الفن الذي كان جديدا في عصره وهو فن الأوبرا، وقد فاتته أن ذلك المغنى في الأوبرا والذي يسمى باسم «التينور» لقوة صوته وضخامته وجماله، قد يقال عنه يوما إنه «مرض عضال». وفاته أن المسرح الذي هدمه بيده، قد تعيد «البريادونا» أو السيدة الأولى في الأوبرا، يوما ما بناه». وقد أمر «كرومويل» جنوده بتهشيم الصور والتماثيل الفنية، ولكنه سرعان ما شاد قاعات الموسيقى لأوركسترا فاجنر. وقد غطى الأتراك الرسوم البديعة التي كانت على حوائط كنيسة «سانت صوفيا»، ولكنهم سحروا بما سطرته يد الفن في جامع سليمان. وربما لا يعلم الكثيرون أن نابليون

يعترف بما في حياة الإنسان من مصائب ومنقصات «لقد خلقنا الإنسان في كبد» أى أن الإنسان يعيش في معاناة شديدة، والآداب والفنون كلها محاولة لتخفيف المعاناة عن البشر، بزيادة قدرتهم على الفهم، وتعميق إحساسهم بالأشياء، وزيادة قدرتهم على الصبر والمواجهة لصعوبات الحياة القاسية.

وإذا كان الأدب «مجازا» فلا يجوز معاملته معاملة الأشياء الواقعية، وتجاهل أن هذا «المجاز» هو نوع من الخيال يهدف إلى التأثير في الناس، عن طريق اللحن الجميل، أو العبارة العذبة، أو اللوحة التشكيلية التي تنبه الإنسان إلى المعانى العميقة في حياته وحياة الناس جميعا.

والذى يقرأ أشعار أبى نواس الجميلة لا يتحول إلى سكير، وإلا لكان الآلاف من عشاق شعر أبى نواس منذ ألف عام إلى الآن كلهم سكارى ومغمورين ومنهم علماء بلغوا الغاية من الحكمة والرقى في الفهم والسلوك.

والذى يقرأ رواية «الجريمة والعقاب» لديستويفسكى، لا يتحول إلى مجرم قاتل، لمجرد أن هذه الرواية العالمية قد تحدثت عن بطل قاتل، ولكنه في داخله إنسان يمزق النفس عطوف حساس، فالذين يقرأون الرواية يأخذون منها العبرة التي فيها، وهى أن المجتمع الخالى من العدالة الاجتماعية، يقود إلى الحرمان والجريمة، وأن المجرم رغم خطيئته التي ينبغي ألا تغفل من العقاب هو في نفس الوقت «ضحية» لظروف قاسية، ومن يقرأ رواية «الجريمة والعقاب» إنما يخرج منها بالسخط

«العارية» لجويا: الارتقاء بالشاعر والاحاسيس من الدونية إلى السمو/
تهافت محاكم التفتيش، ولم تزل أعمال جويا خالدة



سياسيين ورجال دين «أن يدركوا في نهاية الأمر أن الناس من طبيعتهم يجوعون -روحيا- وتتوق نفوسهم للفن، كما يجوعون ماديا وتتوق نفوسهم للخبز»
ويواصل برنارد شو قوله الحكيم:
«ليس الفن في هذا العصر شهوة ورثناها من الحياة البدائية والعصور الهمجية الغابرة، وفي وسعنا أن نقضى

اضطر لأن يستعين بممثل ليعلمه كيف يقوم بدور الامبراطور، عندما أصبح امبراطورا». وينتهي برنارد شو الى نتيجة عامة فيقول: «إننا نستنتج من ذلك أن القضاء على الفن أوجاله أمر لا يمكن تصوره، فقد حاول الكثيرون ذلك في جميع العصور، فبامت محاولاتهم بالفشل، ولا بد لرجال الحل والربط في المجتمعات الإنسانية من

الإنسان مهما بلغ من الشر جوانب طاهرة وتنقية واستعدادا فطريا عميقا لأن يكون فاضلا إذا تخلص من قبضة الظروف القاهرة التي تدفعه إلى الشر. وهكذا فى كل فن جميل، فهذا الفن لا يهيبط بالإنسان وإنما يرتفع به ويظهره ويساعده على أن يكون أنقى وأنفع لنفسه ومجتمعه وللإنسانية كلها.

والقصة التي أثارت شيخنا الغزالي، والتي كتبها الفنان محمد عبد السلام العمرى، ليست حضا على إنكار حدود الله، بل هى حض على الرحمة والشفقة، وتعاطف الإنسان مع الإنسان، حتى لو كان أحدهما مجرما، وليس معنى هذا التعاطف تأييد الجريمة والإشادة بها وإعفاء المجرم من العقاب، ولكن معناه زيادة مقدار العطف والرحمة وسائر المشاعر الطيبة فى قلب الإنسان والدعوة إلى تبادل ذلك كله بين الناس. وإن مجتمعا يملك مثل هذه المشاعر الطيبة الكريمة لابد أن تضيق فيه فرصة الشر والإجرام إلى أبعد الحدود.

إن موقف شيخنا العزيز العظيم محمد الغزالي من هذه القضية، يناقض مواقفه الفكرية الأخرى الكثيرة، والتي ترفض «الفنقة البدوى» وتشن عليه أعنف الحملات. وهذا الفقه البدوى كفيل بأن يمزقنا ويدفعنا إلى الوراء كثيرا، بل وكفيل بأن يخرجنا من حظيرة هذا العصر، لنصبح هنودا حمرا منقرضين.. والله لا يرضى لنا هذا المصير وهو القائل سبحانه «كنتم خير أمة أخرجت للناس» ولم يقل - جل عن ذلك- كنتم آخر أمة منقرضة غير صالحة للحياة.

عليها كما قضينا على مثيلاتها من الشهوات الفطرية، هذا مستحيل، فقد أصبح الفن اليوم أداة مهمة من أدوات الثقافة والحضارة، وضربا من ضروب التربية لاغنى عنه، ولونان من ألوان العلوم الحديثة، فالروائى مثلا لا تقتصر مهمته على عقاب الأشرار بوسائل التهكم والأسلوب اللاذع، وإنما تشمل فوق ذلك تطهير النفوس، بل لانباع إذا قلنا إن الروائى عالم من علماء الأحياء، وفيلسوف، وشبه نبي. ألم ينظر الناس إلى المؤلفين والكتاب بالعين التي ينظرون بها إلى الفلاسفة، طالما كانت مؤلفاتهم جادة عميقة، توحى إلى قرائها أكثر مما تدخله على نفوسهم من مجرد المتعة واللذة».

تلك أقوال برناردشو نستشهد بها لأنها أقوال حكيمة. فالإنسان لن يستغنى عن الفن أبدا، والفن الجميل ضرورة إنسانية، وبدونه يصبح الإنسان وحشا فى غابة. والمخاطر المفترضة من الفن مخاطر وهمية. فالذين يقرأون «الإلياذة» والأوديسة - كما قلت- لا يصبحون وثنيين ولا يتعلمون الشرك بالله، رغم أن هذين العملين الفنيين الخالدين يتحدثان عن أساطير الأولين وعن آلهة كثيرة وليس عن إله واحد. وإنما يتأثر الناس بما فى الإلياذة والأديسة من عواطف نبيلة مثل الحب والوفاء والاستعداد للتضحية وتحمل الآلام فى سبيل أهداف عليا وما إلى ذلك. والذين يقرأون «غادة الكاميليا» - كما قلت- لا يتحولون إلى دعاة «للدعارة» لمجرد أن بظلة هذه الرواية كانت قمتهن هذه المهنة الشائنة، بل على العكس إن هذه الرواية تعلمنا أن فى

خليل عبد الكريم

هذا دينك وحدك

[١]

عندما أصدر الشيخ محمد الغزالي كتابه [السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث] استبشرتُ خيراً، لأنه اتضوى على قدر ملحوظ من الاستنارة وكتبت مقالاً في جريدة الأهالي بتاريخ ٢٨ مارس ١٩٩٠ بعنوان (الحملة المسعورة على الشيخ محمد الغزالي) حييته فيه وشددت على يديه وطلبت منه أن يمضي فيه قدماً، ولقد أوجع هذا المقال خصوم الشيخ ومناوئيه، وعلى سبيل المثال نقله أ. محمد جلال كشك بكامله وعلق عليه بقسوة وذلك في كتابه [الشيخ محمد الغزالي بين النقد العاتب والمدح الشامت] الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م مكتبة التراث الإسلامي بمصر، ولكن يبدو أن تلك كانت فورة طارئة على الشيخ الأصيل (١) إذا شئت الدقة، فقد طلع علينا الشيخ منذ أسابيع بمقال في مريجه الذي يحمل عنوان [هذا ديننا] الذي ينشره أسبوعياً في صحيفة معارضة، حمل الشيخ في مقاله (على قصة في صحيفة كبيرة تصف مصرع قاتل وصفاً يفيض بالأمس ويملاً النفوس شفقة على المسكين) كما جاء على لسان الشيخ.

والواقع أن الخلط بين الأدب والدين يدعه استنها الشيخ ومن هم على شاكلته عن يؤرقهم حلم مد «سور الدين العظيم» حول كافة مناحي

الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية والإعلامية والفنية والثقافية والترفيهية حتى الرياضية البدنية وتحجرها داخله، وقد فاتهم أن تلك مرحلة انقضت إلى غير رجعة بقروب شمس العصور الوسطى.

[٢]

إن الأئمة العظام من السلف الصالح لهذه الأمة التي تكن لهم كل توقير وإجلال كانوا أوسع أفقا وأنفذ بصيرة ففقهوا الفرق بين علوم الدين وفتون الإبداع المتعددة التي كانت موجودة في عصرهم فلم يتعرضوا لها وتركوها تزدهر ومن هنا تكاملت عناصر الشموخ للحضارة العربية الإسلامية التي يعترف بعظمتها الأعداء قبل الأصدقاء والخصوم قبل الأنصار، وتلك التفرقة بين الميدانين بدأت مبكرة مع فجر الإسلام وفي عهد الصحابة رضوان الله تعالى عليهم:

فقد روى من غير وجه أن حبر الأمة عبد الله بن عباس رضى الله عنهما، كان يلقي دروسه في المسجد الحرام، فمر عليه عمر بن أبي ربيعة «شاعر الغزل»، فناده ابن عباس وسأله عن آخر قصائده فأشدد قصيدة غزلية من ثمانين بيتاً مطلقاً:

أمن آل نعم أنت غداً فمبكر

غداه غد أم رائع فمبكر.

منها رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت:.



الهدى فى المدينة المنورة: سعيد بن المسيب،
عروة بن الزبير، القاسم ابن محمد، خارجه بن
زيد، سليمان بن يسار وغيرهم، وفى مكة
المكرمة: عطاء بن أبى رباح، طاووس بن
كيسان، مجاهد بن جبر، عكرمة، عمرو بن
دينار وأضرابهم، ولم ينكر الأخيرون على
الأولين شعرهم ولا غناهم ولم يطلبوا من الوالى
مصادرة قصائدهم ولا إتلاف آلات غنائهم،
لأنهم كانوا يفقهون أن هذا ميدان وذاك ميدان
آخر، وفى عهد العباسيين وفى أوج الحضارة
قرأنا عن شعراء فحول مثل: ابن أبى حفص،
إبى العتاهية، الحسين بن الضحاك، ودعبل
الحزاعى، مسلم بن الوليد، سلم بن عمرو
(شهرته سلم الحاسرمولى إبى بكر الصديق
رضى الله عنه)، بشار بن برد، ابراهيم اليزيدى
وغيرهم، وعن المغنين مثل: ابراهيم المهدى،
يعقوب بن المهدى، أختهما عليه وعبد الله بن
الهادى وعيسى بن الرشيد (وهم من أولاد
الخلفاء أى من «العترة الطاهرة»)، ابراهيم
الموصلى، ابنه إسحق، ابن جامع ومخارق وعمر
بن الكتانت، وبجانب هؤلاء وأولئك نجد الفقهاء
الأكابر والأئمة والأثبات والزهاد والعباد:

أبو حنيفة، مالك، الشافعى، وابن حنبل،
أبو يوسف، عبد الله بن المبارك، داود الطائى،
سفيان بن عيينة، سفيان الثورى، الفضيل بن
عياض، الجنيد وغيرهم بخلاف الفلاسفة

فيضحى وأما بالعشى فيخضر.

وكان نافع بن الأزرق (زعيم فرقة الأزارقة
من الخوارج فيما بعد) حاضراً فاعترض على
ذلك واحتج قائلًا: لله أنت يا ابن العباس
أنضرب إليك أكباد الإبل فتسالك عن الدين
فتعرض، ويأتيك غلام مترف من قریش
فينشدك سفاهاً فتسمعه! فرد عليه ابن عباس
غاضباً: تا الله (وهذا قسم) ما سمعت
سفاهاً (٢)، فهذا جبر الأمة الذى دعا له الرسول
المصوم عليه وآله الصلاة والسلام بالغة
والعلم، يتترك تدريس الدين ويسمع قصيدة
كلها حب وشوق وصباة وإين؟ فى قلب المسجد
الحرام!

لقد أدرك ابن عباس بشاقب نظره ودقيق
فهمة أن العلم الدينى شىء والإبداع الفنى شىء.
آخر مختلف، ولكل ميدانه ومجاله، ولم يقل
إن الغزل من دواعى الزنا وبواعث الفجور كما
يزعم «المتفقهون» فى هذه الأيام.
فهل أنت يا شيخ محمد أعلم بدين الله من
ابن عباس أو أشد منه ورعاً؟
[٣]

فى أيام الأمويين كان الشعر والغناء
منتشرين فى الحجاز حتى إن أهلها كانوا
يسخرون من العراقيين لجهلهم بأنواع الغناء
وفنونه وكان الشعراء والمغنون لهم فى مجتمع
الحجاز مكانة مرموقة وبجوارهم كان يوجد أئمة

بل إنها في حاجة ماسة إلى التربية الرشيدة والقدوة الحسنة، أما التي لاتساس إلا بما يقوله الشيخ ولايتصلح حالها به فهي أمة العبيد المناكيد ونعوذ بالله جل جلاله أن تكون (خير أمة أخرجت للناس) كذلك.

وليت الشيخ يهتم بالتضامن والتكافل والتعاون والعدالة الاجتماعية وحماية حقوق الإنسان أكثر مما يهتم بالحدود والقصاص وهو يعلم أن ما جاء بشأن الأولى عشرات أضعاف ماورد بخصوص الأخيرة في القرآن الكريم.

وأخيراً تهمس في أذن الشيخ:
بذل عنوان مسريعك ذاك من (هذا ديننا) إلى (هذا ديني)، لأن أغلب ماتعرضه فيه يغاير ديننا: دين الاسلام السمع السهل الذي دعا إلى الرحمة والسماحة والخلق العظيم والموعظة الحسنة واللفظ العف والعبارة الرقيقة والأدب الرفيع.

والله يهديني وإياك سبيل الرشاد

الهوامش

(١) في عام ١٩٥٩ م تقدم الشيخ ومعه أزهريان آخران بطلب إلى الرئيس جمال عبد الناصر لمصادرة رائعة نجيب محفوظ «أولاد حارتنا».

(٢) «الكامل في اللغة والأدب» لأبي العباس المبرد- الجزء الثاني ه.ت. - مكتبة المعارف بيروت.

وتوردها تفصيلاً كتب التفسير فيما يعرف بـ «مسائل ابن الأزرق»

(٣) لمزيد من التفصيلات نرجو الرجوع إلى:

أ- «ضحى الإسلام» للأستاذ أحمد أمين

ب- «حديث الألباء» للدكتور طه حسين

ج- «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري»

لأدم مهتز ترجمة أبي ريدة.

والمتكلمين والأدباء وعلماء التجريب. الخ وعلى اكتانفهم جميعاً قامت الحضارة العربية الإسلامية، ولو حاول فريق أن يمد سلطانه الموهوم إلى مجال غيره كما يريد أن يفعل إسلاميو هذا الزمان العكس، تحسّر العالم والتاريخ، تلك الحضارة المجيدة، ولاتنظن أن الشيخ محمد الغزالي أكثر فقهاً ممن ذكرنا ومع ذلك لم نقرأ عن أحدهم أنه طالب الخليفة بالحجر على شعراء عصره مع أنهم كانوا يتناولون في أشعارهم كافة الأغراض وكانت قصائدهم تشيع بين الخاصة والعامة ولابد أنها وصلت إلى أسماع أولئك الفقهاء فلماذا يعطى الرعاظ والمخطباء وعارضو السلع الدينية الحاليون لأنفسهم حقوقاً لم تكن لأسلافهم الذين لا يقاس علمهم بعلمهم أو فقههم بفقههم؟

ولو كان التعرض لمجالات الإبداع الفني من مهام الفقيه لأقدم عليه أئمة السلف ولما قصروا أم أن هؤلاء الخلف أشد غيرة على دين الله؟؟

[٤]

لقد حفلت مقالة الشيخ بألفاظ جارحة مثل... الفن المؤثث الموثول.. يكذب في كل سطر.. أول أكاذيبه.. الكاتب الكذوب.. خياله المريض.. أيها الأحسق... الخ الخ الخ والذي نعلمه ومعنا كل الناس أن أول شروط الداعية أن يكون عف اللسان، مهذب اللفظ وأن الله تبارك وتعالى أمر بالقول الحسن والموعظة الحسنة والرسول عليه وآله الصلاة والسلام نهى المسلمين عن الفحش والتفاحش والسباب واللعن حتى على الحيوانات العجما، فلماذا جانب الشيخ هذه الآداب الرفيعة ولم يلتزم بها؟ ومن أسف أنه يفعل ذلك كثيراً في كتاباته!!

وليس صحيحاً مايقوله الشيخ: إن أمتنا أحوج ما تكون إلى شرائع الحدود والقصاص،

فرمان إحادة معن

شهادة الأديب محمد عبد السلام العمري

ضد الشريعة وليست إلا وصفا لعملية إقامة الحدود كما شاهدها بعيني، تلك الحدود التي يعرضون على تنفيذها على الملأ والاعلام بها قبل التنفيذ، فهل لو نقل وصف إقامة الحد ولعل فضيلة الشيخ يعلم أن حصر غاية الدين وأهدافه في رجم الزاني وقطع يد السارق وجلد شارب الخمر يتجاهل مقاصد الشريعة والقرص من تشريع هذه الحدود لأن الشريعة صاغت نفسها مع حركة الواقع الاسلامي في تطوره.

لقد قال الامام الشافعي عن الشريعة أنها كفارات، وقال الرسول (صلم) «من أصاب منكم من هذه القاذورات شيئا فليستتر بستر الله فانه من يبد لنا صفحته تقم عليه كتاب الله عز وجل» وهذه يافضيلة الشيخ سياسة النبوة في إيقاظ الضمائر وتهذيب النفوس، فليس من شأن سلاطين هذا الزمان أن ترضى باستتار المخالفين والجورعي وذوى العاهات الذين يعج بهم العالم الاسلامي.

انني لن أنسى مطلقا المشاهدة الأولى لعملية القصر تلك التي سببت لي مشاكل كثيرة رغم أن هذا قد حدث منذ أكثر من

إن الكاتب يكتب فيما يخص الناس في أمور حياتهم لأنه عندما يكتب قصة أو مسرحية فهو يعالج مشاكل الناس وينبههم إلى ماسيحدث مستقبلا، فهل هذا يتناقى مع انسانية الانسان عامة أم يتلام مع انسانيته؟ ولكن كونه يعالجها بطريقة لا تعجب فضيلة الشيخ فهذه يمكن أن تكون موضوعا للمناقشة، ولكن ليس قبل مناقشتها يصدر حكمة الخطير بأن الكاتب يتند بشرائع الحدود ويدفع إلى تعطيلها! وهذا معناه اعطاء الضوء الأخضر لمريدك ياسيدي بتنفيذ حدود الله في رقبتي، أية كارثة، تلك التي حاقت بنا حتى وصلنا إلى ما وصلنا اليه!

والخطورة الأكبر في الموضوع أنك اكدت هذا الاتهام بفرمان السب المعن، وبهذه المفردات الجديدة على أسلوبك والتي لم أجد شيئا آخر أو أي أحد تناولها واستعملها في أحاديثه وكتاباتاته، وهي تعني أول ما تعني أن لك حق تكفير الناس، ومعاقتهم فانك تمتع لنفسك أيضا حق اعطاء صكوك الغفران، وأنا أرى أن القصة وهي منشورة في هذا العدد أيضا لم تتطرق مطلقا للمعطف على القاتل أو التحيز

خمس عشرة عاما الا اني لم أشف حتى هذه اللحظة، وقدر طاقتي ويغياالى الذى أعطاه لى الحق سبحانه وتعالى، (وليس خيالى المريض كما تفضلت) حرصت على أن يكون تصويرى لها ابداعا فنيا بدون تدخل منى اطلاقا أو ابداء أى رأى.

وفضيلتك تعلم تماما أن هذا عمل قد يعطى المجال فيه مساحة مختلطة بالواقع وينهب الخيال، والمجاز معا فى تجسيد الفكرة، وليس هذا جديدا فالقرآن الكريم كما تعلم فيه مجاز الرحمن على العرش استوى

ان الأدب يختلف عن الصحافة والحكم عليه يختلف من متزوق إلى آخر، ولا يحكم عليه بالمقاييس الدينية المحددة والواضحة، والأدب له طبيعية مجازية وخيالية، وهو يرى ويتجاوز، ولا ينقل، ولا يؤكد، ولا ينفى، أذ اننا لو فهمناه بالمعنى الحرفى فانه سيتناقى مع الخلق والابداع الذى لا يتناقض مع الدين بل أن كليهما تكميل للأخر، لأن الابداع يحث على إعلاء العقل فى الفهم واحترامه، وينحاز إلى التطور وإلى الجسامل ويحترم الانسان وانسانيته وهو نفس الدور الذى يقوم به الدين (قبل الأدب) الذى يرى حاسة اللوق احدى مكونات النفس البشرية بحيث اذا أجبرناها على شيء تعانه قتلنا فيها الاحساس بالانسانية وبالشعور، وبالرأفة، أليس المؤمن هينا، لينا؟ ألم يقل الرسول «بشروا، ولا تنفروا، يسروا، ولا تعسروا»؟ ألا نكون بهذا قد أوقفنا حدا من حدود الله وهو المنطق واللوق والتفكير وقتل كل ما يمكن أن يجعل من المسلم انسانا جميل الروح والحواس، ألم يقل خالد محمد خالد «أنا أفكر فأنا مسلم»؟ ولم يكن الدين ضد حرية التعبير التي نادى بها كل القوانين والدساتير

المستنيرة، والاسلام المستنير عليه أن يعى أن الأشكال والانماط المختلفة للفن يمكنها أن تنمو بحرية بعيدا عن فرض غط فنى خاص أو مدرسة فكرية معينة ومنع أخرى لأن هذا مضر بنمو الفن والعلم، وأن الحكم والحسم على الفنون والأدب يجب أن يتم من خلال المناقشة الحرة فى الدوائر الأدبية المتخصصة لأن حرية الفكر والشعور والتعبير حق مكفول تعمل الديمقراطية على تحقيقه باسم حقوق الانسان.

لم نألف من الشيخ الفزائلى أنه عسود لتمجيد الانسان ولم نعرف عنه حبه لإذلال انسانيته، والحياة الانسانية بوجه عام بما فيها من علوم وفنون وأداب ونشاط حيوى، وطلب للقوة والمجد والسعادة الانسانية، ولم نعرف عنه أنه يرى أن فى كل هذا تعارضا مع طلب الأخرة.

ولم نعرف عنه حتى فى خطبه الدينية التي لاتعرف المهادنة، ولا فى كتبه التي قرأتها أن داعية إلى سحق الجسد والعقل والإعراض عن كل القيم الدنيوية واعداد الروح فى كل لحظة للانتقال إلى العالم الآخر.

ولم نعرف عنه أنه داع للكهنوت، لأ، الاسلام ليس به كهنوت ولا يعرف وسيطا بين الانسان وربه، ولم يقل الاسلام أن الحياة الدنيى مجرد عرض ذائل، وأن الموت باب الحياة، يا قال: اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا وأعمالا لأخرتك كأنك تموت غدا.

ولكننا نعرف عنه أنه متذوق للشعر والفن، والعلوم وله اهتماماته الخاصة فى ذلك.

إن تاريخ البشرية ملئ بتدخل رجاء الدين المسيحي أو الاسلامى فى الحكم على الأعمال الأدبية فلقد كان هناك - منذ العصور الوسطى وعصر النهضة- من قال: الشعر الذم

بالإضافة إلى قضايا التعبير وحماية التراث وحماية هويتنا الثقافية من التشتت والضياع فإن هناك قضية تهدد وجودنا ذاته والدفاع عنه.

إننا لا يجب أن نرضخ للإرهاب الديني ولا يجب أن يفرسوا علينا أحكامهم ولا يسيطروا علينا ولا يجب أن نكونوا دولة فسق الدولة، ولا يكرهونا على التفكير الذي يتلام مع ما يدعون إليه، لأننا مسلمين لنا الحق أيضا في أن يكون لنا اجتهادنا التي لا تتنافى مع كتاب، الله وسنة رسوله.

إن الاسلام ليس به كهنت ولا توجد وساطة بين العبد وربه، وأنه ليس له أن يخيف أو يمنع رأيا، أو يشيع ارهابا «وجادلهم بالتي هي أحسن» وهي أسدق صفة للاسلام.

ولا يجب أن يجعلوا العبادات والعبادات المكتسبة طوقاً وفقها جديدا مختلطا بالفقه الاسلامي، انزبه، ولا تريدكم ذراعاً للقوى الخفية التي تتحكم في هذا الوطن بالريموت كنترول عن بعد ليبتشروا بنا عن طريقهم، ولا تريدكم أداة للطفان الفكرى.

لقد قال الشيخ الغزالي في كتابه «السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث»: ان الاسلام ليس ديناً اقليمياً لكم وحدكم «قال هذا الكلام في مكة» ان لكم فقها يدويا ضيق النطاق، وعندما تضعونه مع الاسلام في كفة واحدة وتقولون هذه الصنفقة لا تنفصل أحداها عن الأخرى فستطيش كفة الاسلام وينصرف الناس عنه»

وهو الذى قال أيضا في نفس كتابه: أن بعض الحكام يتاجرون بالدين وينفذون حدود الله خوفا على كراسيهم وأملاكهم وليس حبا في الدين»

يستحق الابقاء عليه هو الشعر الدينى فحسب، لأن الشعراء يوحى من الشعر الفاسد وشياطين شعرهم يملشون الناس بالترغيبات المخجلة، ويقودونهم إلى دمارهم الخلقى.

ومن الدعاة المسلمين المحدثين من يقتخرون بأنه لم يقرأوا شيئا مطلقا سوى القرآن الكريم، لأنهم يرون أن الأدب والشعر والفن عوامل مزيفة ومضللة تتخدع الانسان، ويجب القضاء على درواوينهم وكذلك على كتب القدماء بما فيها من ثقافة وعلوم.

وإذا تذكرنا أن الفنون التشكيلية «التصوير والنحت والعمارة والزخرفة» لم تزدهر في مصر إلا عهد المماليك، ازدادنا يقينا، بأن من يفتى في التصوير الآن بأنه حرام، وبأن الأرض ليست كروية وبأن الموديلات لا ينبغي أن تدخل كلية الفنون الجميلة وبأن تعليق الصور على الحائط ووجودها في المنزل حرام، ازدادنا يقينا وتشككا في مدى مصداقية هؤلاء الشيوخ الذين يفتون كل يوم في كل شيء، حتى أنهم أفتوا في لعق بصاق الصديق وهل يفسد أم لا؟

ان من أعظم مبادئ الاسلام احترامه للمعاصرة وقدرته بمبادئه وبروحه ويتجربته على التفاعل الذكي مع التطور المستمر لأشكال الحياة، واحتياجات الناس. والاسلام رائد من رواد الحضارة العلمية والفنية والفكرية والروحية والاجتماعية.

لقد سئل الامام الشافعى رضى الله عنه عن الشعر فقال حسنه، حسن وقبيحه قبيح وهذا ما تقولوه شريعة الاسلام عن الفن في شتى مجالاته.

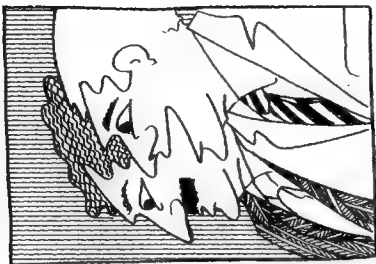
أريد أن أقول لفضيلة الشيخ أن التحدى الحقيقي الذى يواجهنا الآن هو الحفاظ على الذاكرة الحضارية للأمة المصرية والعربية

لا تفن اسم الدين !!



يوسف كركاش

ونحن أخذوا اللعين منه !
- قالوا له جرب !!



نضادري !

مانضادري !



المثقف الجماعى.. ظاهرة ممكنة

مستجدات كثيرة توجب الآن ضرورة بلورة التفكير الميدانى فى تنظيم صفوف المثقفين تنظيمًا جماعيًا. فالتطورات الدرامية التى تحدث فى العالم، واستشراء سطوة الاستعمار (العسكرى والاقتصادى والثقافى) من ناحية، وسلطوية الاتحادات الأدبية فى مصر ومعظم البلاد العربية، ووقوف أغلبها ضد حرية الأدب والأديب، وهذا التشردم والتهدد والفردية والتطاحن الحزبى الشخصى الذى يضرب حياتنا الثقافية والأدبية. كل ذلك يطرح السؤال بقوة: أما أن يستجمع المثقفون والأدباء قواهم المبعثرة وذواتهم المنكثثة، فى عمل جماعى يحميهم ويحمى إبداعهم، ويبرز ذاتهم فى سياق من ذات الجماعة المثقفة؟

هنا، ورقة حوار تقدمها فريدة النقاش، تأمل أن يفتح بها نقاش جاد عملى ومثمر، حول هذا الهدف الذى صار ملحا.



الوقت ثغرات كبيرة بوسعها أن تهدد بانتهيار الجدار ليكون المشقف الناقد هو الظاهرة لا المشقف الذي استوعبته السلطات كما هو شائع الآن؟

لو أننا حللنا المنطق الداخلى لفكرتى «خالدة سعيد» و«هربرت ماركيز» فسوف يكون علينا أن نقر بأن المشقف هو فى خاتمة المطاف فرد مبدع فوق الطبقات وفوق الصراع الاجتماعى، و سيكون اجتهاده لإقرار حقه فى النقد بهذه الصورة عملا فرديا بدوره.. يحمل المشقف فى هذه الحالة صخرة سيزيف ويصعد بها ببطء إلى الجبل ثم يندفع إلى القساع لينهض، - وحيدا - من جديد فيكرر عملية الصعود وصخرفته على ظهره ليسهبط من جديد.. ويصبح شهيدا وأسطورة. لم يحمل «أمل دنقل» صخرة ثقيلة ليصعد بها إلى الجبل لكنه حمل سرطانه ومشى به فى شوارع القاهرة بحثا عن جهة تتحمل نفقات علاجه، وقبل أيام مات فى صعيد مصر واحد من أهم الأصوات الشعرية فى العامية المصرية هو «حجاج الباي» دون أن يشعر به أحد ولم تبادر جهة ما لطبع

ألا يزال «المشقف» ظاهرة ممكنة؟ طرحت الناقدة «خالدة سعيد» السؤال على هذا النحو، ووصلت، إلى استنتاج شبه مأساوى قاتلة: «.. لكن أين يمكن الكلام وفى أى بيسدا..؟» ييدهم الآن زمام الأمور تماما، سيطرت جميع الأنظمة على وسائل الإعلام كلها. وسيطرت معظم الأنظمة على النشر والتوزيع واستيراد الكتاب والورق، وارتقت تقنيات الرقابة وتنوعت أساليب الاستيعاب. لذلك يبدو السؤال الذى يتكرر طرحه هذه الأيام: أين هم المشقفون العرب سؤال مشروع جدا، لكنه سؤال تمكن الإجابة عليه بسؤال آخر:

«ألا يزال المشقف ظاهرة ممكنة؟..»

سوف أغامر هنا بالتساؤل، وأبحث عن ما يشابه تلك الثقوب الصغيرة التى تحدث عنها «هربرت ماركيز» قائلا أنه يمكن لفعل مدفوعا بالوعى الناقد أن يحدث هذه الثقوب فى الجدار المصمت لنظام هيمنة شامل، كامل قادر على أن يسحق بنعمة كل معارضة حتى الجزرية منها، وربما - خاصة الجزرية منها هل نراهن إذن على الحفر بدأب كى تتسع هذه الثقوب وتصبح مع

سلسلة فصلية تعنى بالإبداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة

كتاب أدب ونقد

تصدرها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي

مصطفى مشرفة

رواية

قنطرة الذي كفر

يوسف الدرس شكري عياد محمد عودة فريدة الشاش
محمد روميث نواله صلال عبد الله حيرت



تصدر
آخر أكتوبر
١٩٩١

هذه رواية عن ثورة ١٩١٩ اُكْتُبَتْ في الأربعينيات وصدرت في طبعة أولى محدودة ، في أول السنينيات . « قنطرة الذي كفر » للرواية الوحيدة للدكتور مصطفى مشرفة ، التي يمتدحها الكثيرون عملا رائدا . أول رواية مصرية كُتِبَتْ بكلمة بالعلمية المصرية ، وهي من أوائل الروايات التي استخدمت ما سُمِّيَ في النقد الحديث « تيار الوعي » .
هي دراما الحياة الشعبية القاهرية ، وإبداع الجماهير للثورة بالنفطرة ، وبرزوا فضائلهم في مسيرتها ، رغم المبادئ والأنسحاق اليومي . إنها صوت المهاترين حين يرفضون رؤوسهم في لحظة فذة من لحظات المواجهة لم يعنون بعدها ليمارسوا ما كانوا قد إعتقلوه لأن تغيير اجنزيا لم يكن قد حدث .

نوفمبر
١٩٩١



٧٥

أنا عربي ، أنا مشبوه / الطاهر بن جلون • سعد أردش : الدراما ضد الاستبداد



أفرجوا عن « أولاد تارتنا » / بيان للمثقفين المصريين • فريقة الكذب الحقيقير / باريه

شهادة روائى سوفيتى مطرود:

مايجرى الآن تعقيم للعقول

امتلات الصحف وأجهزة الإعلام بشهادات السياسيين حول مايجرى فى الاتحاد السوفيتى. ومانقدمه هنا هو شهادة نادرة لروائى ومورخ طرده بريجنيف من وطنه ولكنه لا يضع نفسه فى عداد المنشقين، ويدافع- رغم الأذى الشخصى الذى لحق به- عن تجربة بناء الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى باعتبارها عملا تاريخيا تراجيديا ومجيدا، وهو شأنه شأن، «باسترنالك»، صاحب «دكتور زيفاجو» والحاصل بها على نوبل، كان يحاول طيلة الوقت أن يتجنب النفى عن الوطن، ومع ذلك وحين حدث هذا النفى ظل محافظا على روح موضوعية عالمية- برغم نقده الجذرى والمبرر للأخطاء والخطايا، وعلى العكس من اليكسندرسولجنستين صاحب «جنح السرطان» والحائز على جائزة نوبل للأدب، الذى تطابقت رؤيته بل وإزادات حدة حتى عن أشد أجهزة الدعاية الأمبريالية عتوا فى سميها لتدمير النظام الاشتراكى باعتباره جملة عارضة وسوداء فى التاريخ البشرى.

إن قراءة شهادة زينوفيف تساعدنا على النظر لما يجرى فى الاتحاد السوفيتى من كل الزوايا، حتى يكون بوسعنا فى النهاية أن نكون نظرة موضوعية علمية خالصة سواء كنا إشتراكيين أو نقف على الضفة الأخرى.

«أدب ونقد»



زينوفيف بالذات ليس معنا؟ ولماذا لم يتفق ولم يتزوج مع اعداء فكرنا؟
أتذكر كيف تحدث في إحدى مقابلاته الصحفية: «حتى بعد أن طردوني. أيام بريجنيف، من الاتحاد السوفيتي وقطعت بلاد الغرب. لم أستطع أن أتعاش مع جو الاقوال الكاذبة والافتراءات، اتهموني مرة بالصهيونية واخرى بمعاداة السامية وثالثة بملو الروس ورابعة بالروسي الشوفيني وخامسة بالشيعي وسادسة بملو الشيوعية.. أما في الحقيقة فإنني لا هذا ولاذاك إنني دولة مستقلة مؤلفة من انسان واحد وحيد.. لا اخدام احدا ولا اتبع أثر أي كان».

لا يزال من الباكر جدا، تشييع الشيوعية. هكذا يرى الكسندر زينوفيف- احد اكثر المفكرين ناقدى الشيوعية حدة، وهو كاتب وفيلسوف، طرد قبل اثني عشر عاما من وطنه الاتحاد السوفيتي ليعيش في بلاد الغرب الرأسمالي.
وهذا نص حوار أجراه معه أحد محرري صحيفة اليرافدا فلاديمير بولشاكوف...

ليست المرة الأولى: التي يطرحون فيها على هذا السؤال: لماذا تبين أن المفكر الكسندر

اولغا وابنته برلينغا فى ميونيخ الى جانب هذه
الاثنى عشر عاما من الهجرة الاجبارية، يمتلك
الكسندر عشرات الكتب ومئات المقالات،
واعمالا كثيرة فى المنطق الرياضى، فى
الفلسفة، فى التاريخ وفى علم الاجتماع.

مالذى يجرى فى هذه الدولة المؤلفة من
شخص واحد؟ وبالنسبة لى كمراسل لصحيفة
«البرافدا» الشيوعية. كيف استطيع الحصول
على فيزا لدخول هذه الدولة؟

لكنتنى اخيرا، تمكنت من الوصول الى
مرامى. وتحولت مع الكسندر فى شوارعها
العريضة المديدة. وبعد أخذ السماح من مرافقى
، سجلت كل الحديث الذى دار بيننا على شريط
تسجيل، والآن اقدم بعض المقاطع من هذا
الحديث الطويل.

- ياالكسندر الكسندر وفيتش
كاى بهم هنا فى الغرب، لم يتعاملوا
مع روايتك «الهضاب المتداعية»
كمشور سياسى كيف كان عليه الأمر
فى وطنك؟

* كما فى الغرب، اعتبروها كتحليل
اجتماعى للنظام السوفييتى، وكنت قد عملت
على هذا العمل قرابة الثلاثين عاما، وبعد ذلك
حولته على شكل رواية.

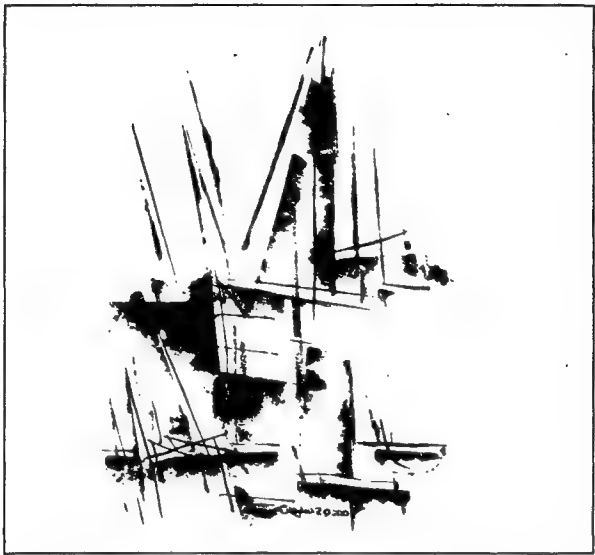
يتحدث أحد أبطال الرواية فى سوق لبيع
الخضار فيقول: «إذا اردتم فهم الشيوعية
فعليكم ان تفسروا، لماذا يصنع هذا البلد اكثر
السفن الفضائية والقنابل النووية حدانة،
ولايستطيع انتاج أنواع جيدة من البطاطس،
وانا قمت بتفسير هذا الأمر.

حددا لنا مهلة خمسة أيام لمغادرة الاتحاد
السوفييتى.. ولم تكن عندى أدنى رغبة
بالمغادرة لانه فى ذلك الزمن كان عمري ستا

اقدم نفسى الكسندر الكسندر وفيتش
زينوفيف، ولدت فى ٢٩ اكتوبر عام
١٩٢٢ فى قرية نائية من قرى شمال روسيا،
أوى فلاحه وأبى حداد. عام ١٩٣٩ انهيت
المدرسة المتوسطة والتحقت بكلية الفلسفة فى
معهد موسكو للفلسفة والآداب. وبسبب وقوفى
ضد ظاهرة عبادة الفرد. طردنى ستالين من
المعهد ومن الكومسومول. فى سنوات الحرب
ضد العنصرية النازية، تطوعت للقتال وأرسلت
الى الجبهة، فى بداية الحرب، حاربت فى عداد
رجال الدبابات بعدها كطيار حصلت على عدة
ميداليات وعلى وسام النجمة الحمراء.

بعد الحرب، تابعت دراسة الفلسفة فى
جامعة موسكو الحكومية، وحصلت على درجة
معيد. عملت فى معهد الفلسفة التابع
لأكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفييتى
كمدرس. دافعت عن اطروحة الدكتوراه،
 واصبحت بعد النجاح بروفيسور، ترأست فى
أحدى المرات قسم المنطق، وكنت فى عداد هيئة
تحرير مجلة «مسائل الفلسفة»، ألغت العديد
من الكتب فى علم المنطق والاستقراء، ترجمت
كتبى الى العديد من اللغات الأجنبية. احتلت
المكانة الاولى فى عداد الفلاسفة السوفييت
باتساع وحجم نشر الأعمال فى الداخل والخارج.
فى عام ١٩٧٦. نشرت فى الغرب روايتى،
الهضاب المتداعية» على اثر ذلك طردت من
العمل، سحبت منى درجاتى العلمية وجميع
الأوسمة والميداليات فى عام ١٩٧٨، صدرت
روائى «المستقبل الزاهر» وهذه المرة فى الغرب
ايضا التى هجوت فيها ليونيد بريجنيف بحدّة،
وعلى الفور نزعوا منى شرف المواطنة وطردت
خارج البلاد.

الآن، يعيش الكسندر زينوفيف مع زوجته



وفور وصولي، حدث خلاف بسيط في المطار، استقبلوني كعادتهم بهذه الكلمات: «نرحب بك في بلاد الحرية!» فاجبتهم على الفور إنني لأعتبر الغرب بلد الحريات، وإنني قمت بالحرية في الاتحاد السوفييتي وسرعان ما ظهرت مقالات في صحف المهاجرين الروس: «زينوفييف» عميل سوفييتي، كأنهم اعتقلوا زينوفييف الحقيقي وتحت اسمه أرسلوا عقيدا من الك.ج.ب»

تعودنا على الحياة هنا بصعوبة، وعشنا السنوات الأربع الأولى بحالة توتر مستمر..

ألم تستطعوا التكيف؟

* عرض أحد أبطال روايتي «الانسان

وخمسين سنة عشتها مع وطني الأم بتاريخه. الذي لم أود الابتعاد عنه، وكان الطرد بالنسبة لي، أكثر العقوبات قسوة، وحتى آخر دقيقة من الموعد المحدد، كنت انتظر قدومهم ليقولوا لي «ابق» تغير كل شيء! لكن احدا لم يصل.. وهكذا وصلنا في البداية الى فرانكفورت وتابنا بعدها الى ميونيخ.

- كيف استقبلوك هناك؟ هل كان هذا الأمر مهفراً في تلك الأيام؟

* بشكل عام. لا استقبلوني ككاتب، لا كرجل سياسي، لأنني لم اكتب اية رسائل صهيانية للمطالبة بالديموقراطية، ولم أقف في الساحة الحمراء حاملاً لافتات.

السوفييتي « مزاجي على الشكل التالي: «لا أعاني تقريبا من افتقاد الاصدقاء والاقرباء أو شقتي الموسكوفية.. لكن فقدانى للحياة الجماعية يعكر صفائي ليل نهار. يوجد هنا في الغرب تنظيمات، مشابهة جدا للتنظيمات السوفييتية، لكنها.. لاتتمتع تلك الحماية والحرارة الروحية، كما في الاتحاد السوفييتي. فهنا المصالح الشخصية أكثر قوة وحدة والناس باردون لايمكنك الاعتماد عليهم يضرب هذا كالجلمود، لكنني هنا افتقد التنظيم الحزبي الشكل الأرقى للديمقراطية الجماعية أريد ان احضر اجتماعا حزبيا..

كنت قد صرحت مرة قائلا: « انه مهما كانت عليه الأمور، سأبقى شيوعيا، لكنهم طردوك من الحزب؟

* نعم طردوني.. والأصح، انني انا الذي خرجت- حتى قبل نشر روايتي «الضباب المتداعية» حيث ذهبت الى المكتب الحزبي وقلت لهم افصلوني! لا لأنني اعتبر الحزب سيئا بل لأنني بدأت القيام بأعمال لاتتوافق مع حالتي، عندما انتسبت الى الحزب.. رباني من احاطوا بي كشيوعي مثالي حقيقي كما كانوا يقولون، كان عني شيوعيا حقيقيا، مفوضا للواء أثناء الحرب الاهلية بعدها تابع العمل الحزبي واحتل مناصب رفيعة غير انه لم يرض في يوم من الأيام ان يحصل على أية مكاسب جراء ذلك، وهكذا كان أخى الأكبر إذ لم يحصل على شقة صغيرة الا بعد ان أصبح مديرا لمصنع ومرشحا عن منطقته في مجلس السوفييت الأعلى، وعدد مثل هؤلاء الناس كان كثيرا. واعتبر ان بلدنا استطاعت ان تستمر الى الآن متماسكة بفضل مثل هؤلاء الناس، الشيوعيين الحقيقيين.. الآن. وأمسفاه أصبح مثل هؤلاء

مدعاة للسخرية واطلاق النكات.

إلا أنني مررت بكل هذه الحياة. فعندما كان ينادي المقوض السياسي أثناء الحرب «أيها الشيوعيون» الى الأمام»- كان الشيوعيون يتقدمون الى المعركة في المقدمة ليكونوا مثالا يحتذى به. هذا ليس دعاية فقط. هذه هي الحقيقة، ولايجوز نسيان ذلك.

- كيف يمكننا مطابقة قولك هذا، مع ماأنت عليه الآن، إذ انك لست حليف اليسار ولااليمين، لا الشيوعيين ولااعداء الشيوعية؟

* افترض ان اليمين غير متزعج مني. في الحقيقة، يعتبرونني في الغرب من أحد نقاد الشيوعية، وليس عدوا لها، وهذان امران مختلفان.

-قد يكون انك لاتعتقد الشيوعية بل مجتمعنا القائم ، الذي يطحن الافكار الشيوعية بشكل خاطئ؟

* قال لينين، بعد الثورة، انه لم يصل الى إدراك الماركسية سوى خمسين شخصا، نعم حتى هذا غير صحيح، على الأخص انني لاناظر الى المجتمع السوفييتي كاندحار مستمر عن القيم الماركسية وكعالم اجتماع أؤكد. انه لايمكن ان يكون هناك امر آخر تكون هذا المجتمع على شكله الحالي حسب قانون التنظيم البشري في كل واحد..

فعندما قمت بتحليل الشيوعية في كتيبي، عرضت كيف ثما العناء للثقة في المجتمع، ويجري هذا في ظل قوانين المشاعة، اذ يوجد في تجمعات الناس الكبيرة علاقات مشاعية وهذه ظاهرة طبيعية وينفس القدر.يصبح طبيعيا النضال ضد هذه الظاهرة، فتاريخ الحضارة كان تاريخ تحديد (تقييد) لعشوائية

السوفييتي لا يعيش معزولا ، وفي الوقت نفسه لا يمكن الحديث عن ازدهار مستمر في الغرب ، ولا تسيير العلاقات الداخلية في المجتمعات الغربية بانسجام . كما يتراعى . فإذا وقعت أزمة شبيهة لما حدث عام ١٩٢٩ في الغرب - مالمذئ سيحدث ؟ سيمهّد مشات الملايين من الناس لاعتناق الشيوعية .

بالاضافة الى ذلك ، استطيع القول ان الاضعاف المتعمد للاتحاد السوفييتي هو طريق حتمى الى الحرب . وهذا مايعيه جيدا مفكرو الغرب الأكثر اتزاناً عندما يقولون سوف يخرق توازن القوى ، وهذا لا يتم دون نتائج وخيمة .

- انقطعت نهائيا عن وطنك فحتى الآن أنت لست بمسجلة من امرك للعودة ، ولو لوقت قصير . ويجب أن يكون مدركا لك انك الآن فى الغرب تمعر أحد أشهر الكتاب الروس . أما فى وطنك فقليل من الناس قرأ لك .

* لا ارى اية تراجيديا ، فيما اذا كان هنالك كاتب روسى يعيش فى الغرب ويعمل فيه . ففى تاريخنا مشات من هذه الأمثلة إلا أننى على أتم استعداد للسفر الى الوطن فعلى الأقل لكى ألقى محاضرات فى جامعاتنا .

طبعا أود العودة الى روسيا مع كتيبى الرئيسة - ك «الهضاب المتداعية» .. «البيت الاصفر» الانسان السوفييتى ، وغيرها .. لتأخذ هذه الأعمال بلىدى ، إذا كانت نتائج أعمالى تشكل قيمة مالثقافة السوفييتية أو الروسية . ويعرض الحديث ، اتسالم هنا لماذا أصبح مفهوما السوفييتية والروسية متناقضين . فانا لاتصور روسيا دون الاتحاد السوفييتى واعتقد انه ليس من المنطقى بناه أية مشاريع على هذا الاساس .

- يرى جميع من نقدوا أعمالك كأنها تعرض وتريد أن تقول أن ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ فى روسيا حدث خطأ . وكل ماتبعها - كان احباطا اسود .

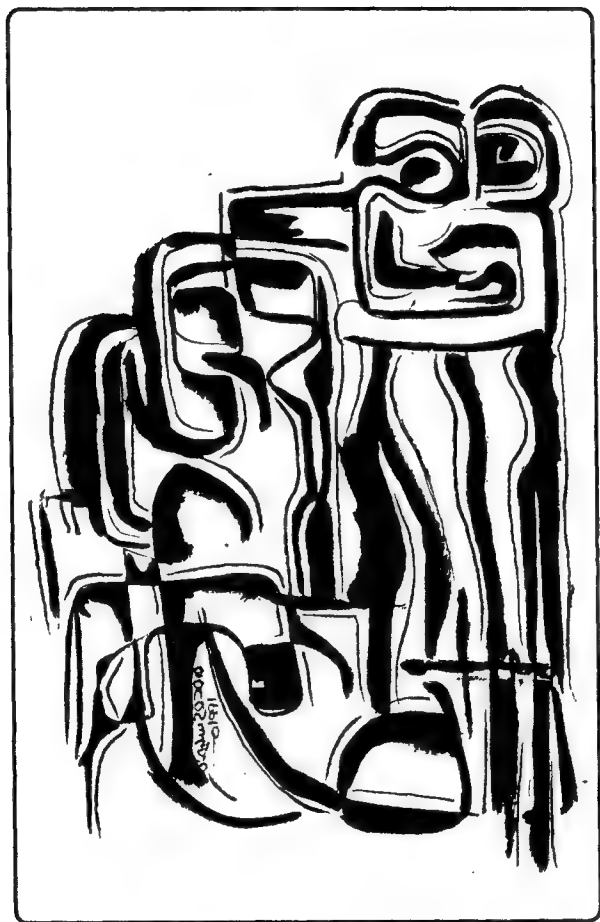
* إننى اقف بحزم ضد كل من يعتبر كامل تاريخنا ، «أحباطا اسود» . يؤكد المؤرخ الموسكوفى يورى افساناسيف ان المجتمع السوفييتى - هو نموذج عن تطور مسدود . محال محال مائة بالمائة . من جميع وجهات النظر ، والمجتمع السوفييتى لم يظهر للوجود نتيجة تخطيط شيطانى مسبق . ومن حقد اليهود .. كما اكّد اعداء الشيوعية فى العشرينات (وكما يكرر بعض تابعيهم الى اليوم) . بل حسب سنة التطور وهو يتابع التطور حسب قوانين التاريخ الموضوعية .

هذا ليس فشلا اسود إن التاريخ السوفييتى ، تاريخ صعب تراجيدى ، ومخيف لكنه عظيم لم يكن شرا بالكامل كانت هنالك نجاحات باهرة . لم يقدروا الناس الى الآن جيدا ، وسنصل الى هذا مع مرور السنين .

يتحدثون الآن فى الغرب عن سقوط الشيوعية ونجد فى الاتحاد السوفييتى مثل هؤلاء . هل تتفق مع هذا الراى ؟

* اعتبر ان الاتحاد السوفييتى سيتجاوز ازمتة خلال خمس الى ست سنوات . ولا يزال باكرا القول بدفن الشيوعية أو المجتمع الشيوعى حتى ان مصير اوروىا الشرقية لا يزال الان غير محدد .

وعندما يريدون دفن الشيوعية . لا يأخذون بعين الاعتبار حقائق النظام العالمى ، إن الاتحاد



نصوص

قصص : عندما تعرف عباس الأطرش على المهرة بغداد : ميسون
ملك / فقط هناك غيوم : صفاء عبد المنعم / نصوص قصيرة :
ناصر الحلواني / نصوص من الكبد واللؤلؤ :
مصباح قطب / جرع : بثينة الناصري .

قصائد : قصائد جديدة : كمال الجزولي / قصيدتان : عبد المقصود
عبد الكريم / صفحات من مذكرات وضاح اليمن : درويش
الأسيوطي / طيف : حسن فتح الباب / الساعة واحدة في ظهر
صيف : حمدي عبد العزيز .

عندما تعرف عباس الاطراش على المهرة بغداد

سيتزوج عائشة يجب أن يتوقف . عندما تصل بغداد ، عليك ان تعود الى نفسك القديمة ، سنقضى هناك اسبوعا ياعباس ، ثم تحمل عدتك ، وحقيبة ملايسك ، وترحل الى الموصل . عائشة ، محبة حمزة ، منذ وعت . أما أنت فأبن عمها الكبير الاطراش الذي لايرفض لها طلبا ، ويصنع لها الاعاجيب بيديه . ياعباس... ياعباس.. عائشة ودة العائلة ، وحمزة فارسها . أما عباس ، فهو عباس الاطراش ، وسيظل كذلك ، عليك ان تفهم هذا جيدا وان تقبله . لا تكن أطراش ومجنونا أيضا . عائشة ماكان يمكن ان تكون لك حتى فى الحلم ، فلماذا اعتراك هذا الجنون منذ عرفت من امك ان عائشة ستصبح زوجة أخيك فى الشهر القادم ؟ يرتسم امام عباس وجه أمه وهى تلفة بالنيا ، فتمتد من وجه الأم أصابع تعتمر بقوة ، قلبه .

« أمك ياعباس ، هى الوحيدة فى العالم التى تعرف من تكون عائشة لديك . أذكر وجهها وهى تخرج صورة لعائشة وحمزة من الالبوم القديم ، ثم تلصق سبابتيها ببعض ،

« أسمع ياعباس . أسمعنى جيدا . فصوتى هو الصوت الوحيد الذى تسمعه . أنت مجرد نجار أصم وأمى . وحمزة أخوك طالب جامعة ، وعائشة بنت عمك زهرة لاتقل جمالا عن زهور شقائق النعمان ، بل ربما تكون أجمل منها » .

سرح عباس ينظره من نافذة القطار الذى غادر الموصل قبل ساعة ، متجها الى بغداد .

« اسمع ياعباس ايها التجار الأصم . الغيرة ، مثل فأس تكسر وتغير ولوسمحت لها بان تنهال على نفسك فتكسرك كما تفعل بالخشب القاس . الغيرة ياعباس مسمار ، يشقب الانسان يسكن فى قلبه ويصعب اقتلاعه دوغا فجوات تبقى تناؤه . هل تذكر يوم ركبت «المرجوحة» لعائشة فى حوش بيت عمك بين شجرة التوت والنخلة؟ وكيف خيل لك أن النخلة والتوتة ترتعشان من وجع ، وانت تثبت مساميرك الهائلة فى جذعيهما ، فلم تبال اكراما لعائشة؟ هكذا الغيرة تفعل فى قلب الانسان ، مسمار فى القلب ، ويحمر ويشوه ويوجع ، الغيرة ، ياعباس ، لاتضع ضمن حقوقك فى هذه الدنيا هذا التغير الذى اعتراك منذ تذكرت بان حمزة

«اصناف من المأكولات العراقية»
رفع عباس الحقيقية اليدوية ووضعها على
ركبتيه وأعاد المجلة الى مكانها، وأطمأن، بان
الصورة، هدية حمزة، مازال موضوعه في
مكانها بأمان.

«كان النجار الموصلي، صديق الاسطى
محمود، كريما معك يا عباس. بالصدفة، رأيت
صورة الرجل الاسمر، ذي الجبهة العالية والانف
الكبير، والشعر المجعد والعينين العجيبتين
الذي يعيش في البلاد ذات التلال المدببة
الحجرية الثلاث. وعندما اشترت للاسطى
محمود بانك تريدها هدية لحمزة، وانك مستعد
لدفع ثمنها، فهم النجار الموصلي وتهلل وجهه
فرحا، واعطاك الصورة بكرم ولم يقبل منك
نقودا. وقبل ان تغادرا أخذ الصورة منك
والصقها على قطعة خشب خفيفة كيلا
تتجدد.»

انتقلت ذاكرة عباس الى الموصل. «كانت
الموصل أجمل كثيرا مما توقعت يا عباس. كنت
تعتقد أن بغداد، مدينتك، أجمل مدن الله،
غير ان الموصل لم تكن قاصرة كم كنت خائفا
في أول سفرة لك من دون اخيك وامك. لكن
الاسطى محمود، ومدير المدرسة التي ستعملون
على تأثيث جناحها الجديد كانا رؤوفين بل.
وقد رأيت معهما يا عباس الجبال الهائلة، والماء
وهو يتفجر من باطن الصخر، ويتحول الى
جداول صغيرة صافية، رقراقة، تنحدر،
مبتسمة، فوق حصي ملون. شهدت يا عباس
ايضا زهورا والوانا من الاخضر لم تشهد مثلها
في حياتك من قبل. كانت الدهشة والالوان
والروائح الجديدة تملؤك يا عباس وتنميك الى
حد ما، هذا الجنون الذي اعتراك منذ عرفت بان
حمزة سيتزوج عائشة في الشهر القادم»

وتضعهما على صدرها، على العظام التي
تغطي التجويف الذي ينم به القلب، ثم ترفع
يدها، بعد ذلك الى فمها، وتزغرد، فهمت على
التو يا عباس. ولما ادركت امك ذلك سارعت
باحضضان رأسك في صدرها فشعرت بالدوى
الذي يشبه دوى الحشرات على الأرض، في
قلبها. رفعت عينيك اليها، وتحدثتما؟ هل
تذكر الحديث يا عباس. قالت لك بعينيتها: هذا
نصيبك من الدنيا، ونصيبى أنا ايضا، فلاتقطع
قلبي بهذا الأسى الذي اراه في عينيك، عائشة
بنت عمك ستعزج أخاك. لن تذهب لرجل
غريب. ستظل بيننا يا عباس، أفلا يعزبك هذا
ياولدى؟

المشاهد، من نافذة القطار تتوالى، سريعة،
متلاحقة، لكن عباس لا يراها، يقترب بوجهه
من النافذة وينظر إلى حيث المنحنى الذي
انعطف منه القطار «متوازيان القضبان اللذان
يتحرك فوقهما القطار، متوازيان، ومصنوعان
من معدن واحد. مثله وعائشة. من لحم ودم
واحد. ومثله وعائشة، سيظلان، طوال العمر،
قريبين ومتوازيين.»

ينحنى عباس ويخرج من حقيبة يدوية
على الأرض مجلة ويقلب، بحرص اوراقها.
يتوقف ليطمئن على شقائق النعمان المجففة في
متنها، والتي قطعها لعائشة من بين اقدام الجبل
العالي في اطراف الموصل. ستفرح بها وتلصقها
مع ورد الصورة والياسمين الاصفر في دفترها.
ستفرح عائشة بالزهور والفسق والجوز والجبن
وشارى والباسورك وحبة الخضرة التي جاء لها
هدية من الموصل. سيعطى امه نصف المكسرات
والسوداء التي اشتراها لها، مع الاسطى
محمود، من سوق الموصل الكبير. وحمزة،
سيفرح بهديته كثيرا، هو الآخر.

شاكرًا الرجل، ويحمل حقيته اليدوية، ويمشي الى موقف لسيارات العمومية المتجهة الى الباب الشرقى، ثم الكرادة.

-٢-

وضع عباس حقيته على الارض، ودق جرس الباب. فتحت الام الباب ثم فتحت قلبها وذراعها للولد العائد من اول سفرة بدونها. ضمته، اعتصرتة، قبلت اكتافه، شمته، ثم قبلت رأسه والجبين.

«الحمد لله على سلامتك يا عباس» ضمت، مرة أخرى، اكتافه وصدره، ثم نظرت فى عينيه، فاشاح عباس بنظرة عنها. «لن يكون لقائنا حزينًا يا أمى. قلبى سيصبح مثل قبضة يدى، مثل ساعدى قويا». افلتت منها وحمل حقيته وسار الى الاريكة فى بين الغرفتين.

سارت الام وراة، ثم جلست جنبه فاخرج لها عباس هداياها من الحقيبة ووضعها بين يديها، غمر وجهها الفرح ورفعت يدها الى السماء تدعو الله له بالصحة والسلامة وراحة القلب، وقبل ان تكمل دعواتها كان عباس يخرج الصورة التى جاء بهما هدية لحزمة. نظرت الام الى الصورة، ثم ضربت بيدها على صدرها، وسألته معاتبة: «كيف حملت هذه الصورة، وهل رأها احد معك؟» هز عباس رأسه بالنفى، وبدأ يضحك، ثم يقهقه.

«كان يمكن للشرطة ان يقبضوا عليك يا ولدى». تحاول الام بصعوبة ان تقول لعباس. ثم نهضت من مكانها، وجلبت من جنب الراديو الجريدة، وأشارت الى صورة لنورى السعيد فيها، ثم صلبت صبايتها، وأشارت الى صورة جمال عبد الناصر، هدية حزمة. فهم عباس. وعاد يقهقه ثم احتضن كفتى أمه، وقبلها، من رأسها، راودته، تلك اللحظة، رغبة عارمة فى

توقف القطار فى المحطة فى بغداد. ترجل عباس وسار نحو البوابة. كان الوقت غسقًا، فاحس بلسعة البرد التى يحملها الغسق فى تشرين الثانى. توقف، واستنشق، بحبة، هوا المدينة «آه كم تحب مدينتك هذه يا عباس. شم شم الهواء يا عباس، فهذه الرائحة مألوفة، وحبوبة، مثل رائحة امك بعد الحمام» استنشق عباس هوا المدينة، ثانية، ويعمق اشد، فتصاعدت الى انفه رائحة «الماعى». التفت حوالية فرأى عربة الماعى فى الجانب الايمن من باب المحطة. توجه مسرعًا نحوها ثم حيا البائع رافعًا يده الى رأسه، واخرج من جيبه عشرة فلوس ووضعها على طرف صينية النحاس الابيض اللامع الذى يغطى سطح العربة.

«البرد جاء». قال البائع. هز عباس رأسه، وأشار للبائع بانه لا يسمع. حدق الرجل لثانية، فى وجهه، ثم فتح غطاء القدر النحاسى الذى يتوسط العربة، فتصاعدت الابخرة محملة برائحة الدبس والشلغم والشقاء. غرف البائع حتى شلغم ووضعها فى طبق نحاسى صغير، ثم قطعنها بالسكين الى ثمانى قطع ورش عليهما، من ملاحه معدنية، شيئًا من الملح ووضع الطبق أمام عباس.

«الم تنشفق يا عباس على انك لن تكون اطرش ومجنونًا ايضا فما بالك تفص بلقمة الماعى؟ انتهى الامر تماما. كانت عائشة حينذاك طفلة ولن يعود بامكانك حتى لو لم تتزوج حزمة، ان ترفعها الان بين ذراعيك، وتطعمها الماعى باصابعك».

يستكمل عباس طبقه «عوافى» يقول له البائع بصوت عال، فيرفع عباس يده الى صدره، «وجهة شعبية عراقية مكونة من اللقت المغلى مع دبس تمر يبيها الباعة الجوالون فى الشوارع

متوهج الوجه في قلبه جمرة تشتعل «سنصبح سنصبح رغم ارادتكم. قد نموت نعم ولكننا سنصنع من جشنا شطا سيظل يعملو حتى يقف، كالمستحيل، امامكم. الناس في بور سعيد، يحاربون بالسلاح الابيض. وهكذا سنفل نحن هنا لو الأمر اقتضى. حركم في مصر، على شعبها، وارضاها، وقتانها، وارادتها، ستكون حرينا ايضا هنا. توقفوا يا أولاد الزنا عن احتلال اراضيها، ووأود ارادتنا، وقتل اطفالنا، وابتزاز كنوزنا.»

والمظاهرة تتقدم، تلتحم بكتل المظاهرات الاخرى. والجمرة في قلب حمزة تصبح لهيبا. «أية يا بغداد، أية أينها المهرة التي ما استطاع سانس كسرهما، أقفزي الموانع كلها، او حطميها، وقولي لهم انك مازلت بغداد الثورة، والقصيدة، والرحم الولاد».

في ذلك اليوم الاستثنائي من ايام تشرين الثاني، وفي الايام التي تلتها، اصبحت بغداد، كما ارادها حمزة ورفاقه ان تكون، مهرة جامعة. وتبعثها النجف، والحى والكوت، والموصل، والناصرية. والبصرة.

وفي احد أيام ذلك الشهر، حمل بريد السفارة البريطانية الرسالة التالية من السفير البريطاني في بغداد إلى حكومته في لندن:

«الم يتوقف الهجوم على مصر بسرعة، فلن تكون هناك قوة في الأرض قادرة على حماية نوري السعيد في بغداد لان مشاعر الشعب العراقي كلها في حالة نعمة ضد بريطانيا لم ير ظاهرة مثلها من قبل في تجربته الدبلوماسية.

أما تقرير وزارة الداخلية العراقية إلى مجلس الوزراء فقد تضمن مايلي:

«ان شخصين قد قتلوا، وسبعة وعشرين

ان يأخذها معه إلى الموصل. إلى دكان الاسطى الموصل، او إلى بيت مدير المدرسة، او حتى إلى بيت الاسطى محمود في بغداد، كي ترى بعينها كيف الناس يتعاطون صور هذا الرجل، ومحبه، كما يتعاطون الشاي والرجيلة والمابع والحبز، وكيف لا يوجد بينهم من يخاف مثلها، من شرطة نوري السعيد.

-٣-

بغداد في تشرين الثاني، عروس في شهر العسل. تستيقظ في الفجر نظيفة بعد أول زخات المطر. صبوحة الوجه، عريقة وجروح، مثل مهرة من سلالة نادرة، ثوبها المصنوع من سعف النخيل واغصان اشجار البرتقال والنانج يشبه قصيدة أندلسية. ودجلة، حرام من الفيروز، يلتف حول خصرها، يقوى وسطها، يدللها، ويبرز صفاتها، تتعطر بغداد في تشرين الثاني بروائح الارض والمطر ومروج دجلة ثم تبدأ، بهية، جليلة وحلى ببشائر سر وشعر تبدأ بمزاولة اعمالها اليومية.

اما في ذلك اليوم الاستثنائي من تشرين الثاني عام ١٩٥٦، فان بغداد وضعت جانبها كل اعمالها. وخرجت تتحدى هراوات الشرطة والرصاص، وتقف سدا بشريا، أمام الدبابات المنتشرة في الشوارع.

ومثل مجموعة حاذقة ومتحسسة من العازفين، تعزف لنا طالما تدرت عليه، هرول الطلبة، والاساتذة، والعمال، الحرفيون، الموظفون، وريات البيوت الي الشوارع. بدأ اللحن خفيفا، متوترا، ثم تحول شيئا فشيئا إلى دوى عاصفة. هدير بحر في ليلة مكفهرة بلا قمر. يشتد اللحن، والعاصفة تصل مداها. وهدير البحر يبلغ ذروته. وحمزة يتدفع، وسط الآلاف من طلاب الجامعات، طلقة مسدس.

جرحوا خلال المظاهرات حصلت التي اخيرا.

داهمت الشرطة في ليلة من ذلك الشهر، بيت حمزة. وقلبت اثاثه رأسا على عقب، ثم قبضت على حمزة وعلى كتبه واوراقه. وقبل ان يغادر الجميع البيت، رمى احد العساكر الصورة التي جلبها عباس هدية لحمزة، على الأرض وانهار عليها ضربا بكعب جزمته.

اقفل عباس، بقلب ذاهل مثقل بالحزن، باب البيت. كانت الام تفرص على الحصيرة، في زاوية الغرفة، وتحسد في الباب بعينين جامدتين. توجه عباس نحو أمه، وجلس على الجانب الاخر من الحصيرة، وجال بنظره في الغرفة التي تسودها الفوضى فوقعت عيناه على قطعة مكسورة من الصورة التي تكسرت. لاحظ عباس انها تحمل عيني الرجل العجيبين، وبدا له، لأول مرة مذ رأى الصورة، ان العيين، كانتا، بتصميم، تهتمان.

-5-

وضع عباس رأسه على المخدة. ما يزال قلبه ثقيلا. امه ظلت مفرصة على الحصيرة في غرفة الجلوس، ورفضت ان تقوم معه إلى غرفتها. التفت، في الظلمة، إلى سرير حمزة الذي خلا من صاحبه، وتذكر فجأة قضيب الحديد اللذين يسير عليهما القطار. «من بطن واحدة صرنا، حمزة وأنا. من دم واحد ولحم واحد. لكننا قريبان ومتوازيان، اكثر بكثير، لو نظرت للحق يا عباس، منك ومن عائشة. ما هذا الحب الذي يحاسب عليه حمزة، فيأخذه الشرطة من بيته إلى حيث لا تدرى. انت يا عباس لا يحاسبك احد، يوت عباس، على حبك. هل هناك حب آمن.. وحب خطير في هذه الدنيا؟». النوم سلطان. لكن عباس، النجار الاطرش الامى، اخا حمزة المعتقل، تحدى

سلطان النوم باستلته... لا بد ان تعرف كيف الحب يصبح خطيرا لدرجة ان تأخذك الشرطة من اجله إلى حيث لا يعلم احد.. لا بد لك يا عباس ان تفهم، ولو قليلا، كيف يصير ذلك. اذهب غدا إلى الاسطى محمود، إلى عائشة، إلى رفاق حمزة، وحاول ان تفهم. ثم ماهى تلك الصلة التي تربط حمزة بالرجل ذى العيين العجيبين؟ ولماذا يصدق حمزة ورفاقه كل ما يقوله الرجل لهم بالذبايع؟. تذكر عباس يوم جمعة في ذلك الشهر، وكيف التفت حمزة واصدقاؤه حول المذبايع، وكيف كانت الحماسة تتفجر من عيونهم وهم يتكلمون تارة، ويسكتون تارة، ويضمون رؤوسهم الخمسة، مثل باقة ورد، ينهتون للذبايع، تارة اخرى. على الغدا، تلك الجمعة. حاول حمزة ورفاقه ان يشرحوا لعباس بعض ما يحصل.. انت وحمزة احران يا عباس، ولو اعتدى عليك احد فماذا سيفعل حمزة؟» يرد بالاشارة عباس ناظرا بحنان إلى اخيه ينهال عليهم ضربا. «هذا هو ما يحصل الان يا عباس.

نحن والناس في البلاد التي يعيش فيها الرجل ذو العيين العجيبين أخوة مثلك وحمزة. وقد هجم اصدقاؤه نوري السعيد، من الاجانب، بالطائرات والذبايع والبنادق على الناس هناك، ونحن غاضبون من أجل ذلك. «لماذا هجموا؟» يحاول عباس أن يفهم. ويصعوبة بالغة، يشترك الشباب الخمسة في افهام عباس ان الاجانب، اصدقاء نوري السعيد، يريدون ان يأخذوا الأرض، هنا وهناك، وان يسرقوا الزرع، وينهبوا الاشياء، وينكسروا رؤوس البشر. هؤلاء الاجانب يكرهون الرجل ذى العيين العجيبين لانه يعرض الناس على مقاومتهم، هنا وهناك.

انقلب عباس. على ظهره، وحلق فى سقف الغرفة. استدعى صورة مدينته ايام المظاهرات وكيف خلال اليوم الأول صحبه الاسطى محمود إلى البيت واكد على امه بالاندعه يخرج إلى الشارع «حمزة ورقاقه خرجوا فى المظاهرات وكذلك عائشة ورفيقاتها، والاسطى محمود ايضا. اما انت يا عباس فقد بقيت مع امك التى ظلت تروح وتحجى، مثل نحله قلقية. هل هذا الحب الاخر الخطير محرم عليك، مثل الغيرة، لانك اطرش يا عباس».

فى صباح اليوم التالى لاعتقال حمزة، خرج عباس من البيت، رغم توسلات امه، وذهب إلى بيت الاسطى محمود، مصمما، رغم صمت عالمه، على ان يفهم. وعندما عاد إلى البيت عصرا، اغتسل وغير ثيابه، وغادر إلى بيت عمه، «عائشة بنت مدارس وستشرح لك الامور بأفضل مما فعل الاسطى محمود».

وللمرة الأولى منذ عرف عباس كيف الحب يعمر القلب، توجه إلى بيت عمه بقلب لا تعمره سوى الاسئلة التى تبحث عن جواب. وللمرة الأولى منذ عرف بأنه يحب عائشة، نسى ان يشتري لها الهدايا الصغيرة التى كان يحملها لها فى كل زيارة.

-٦-

يوم جمعة، فى منتصف كانون الأول من العام ١٩٥٦، سمح لمائلة حمزة بزيارته فى المعتقل. فجر تلك الجمعة، نهضت الأم من النوم خفيفة، مستبشرة. وبعد ان توضأت، وصلت ودعت لولديها، دخلت المطبخ لتصنع فى «السفر طاس» المأكولات التى حضرتها لحمزة منذ الامس. ابتسمت برقة وهى تتخيل وجهه يلقاها، لكم وحشتنى يا ولدى. لو كان للحصيرة التى انام عليها لسان ياحمزة لقاتل

لك. قلبى يخرج من صدرى كل ليلة، ينسلخ من الصروق التى تشده إلى، ويهرع اليك، فيحتضنك، يضمك، ويقبلك، ويتحدث معك. تركتنا، عباس وانا، مثل البتسامى. وعباس... لا اعرف ماذا داهمه منذ قبضوا عليك. لم اعد قادرة على الوصول اليه. رفض الذهاب إلى الموصل مع الاسطى محمود، ولم يعد يقضى فى البيت، كما فى السابق، امسياته. عرفت الترمل، حماك الله يا ولدى، للمرة الثانية ساعة اخذك، لكننى ما رضيت ان أبكى امام الشرطة. امك تعلمت على الشدائد منذ ولد عباس اطرش ومات ابوك. وسأجيئك اليوم ياحمزة وانا ابتمسم كيلا تخجل من ضعفى امام رفاقك. غرفت الام الطبقة الأولى من «السفر طاس» رزا بالزعفران، وفى الطبقة الثانية الدولة، وفى الثالثة لحمه طاس الكباب، وفى الرابعة اجزاء «دجاجتين مقليتين، ثم غسلت ثلاثة رؤوس من الخمس الشتوى اللابع. وشيئا من البرتقال والنومى حلوا والالكنكى ووضعتها فى كيس كبير، ثم رتبت فى اكياس متفرقة شايًا، وسكوا ونومى بصرة وشيئا من النعناع المجفف. نظرت الام برضا وحنان، إلى كنزها، ثم رتبت محتوياته فى «علاكة» كبيرة وغطتها بغطاة ناصعة البياض وغادرت المطبخ.

عباس كان ينتظر. محدقا من الشباك. قدوم عائشة. جلست الام جنبه وامسكت برفق ذراعه. «مايك يا عباس؟» - التفت عباس، شاردا نحوها، ونكس رأسه. «كيف ادخلك، ايتها الام الى عالم رأسى؟ كيف يمكنك التجول فيه وانت لست بصحا؟ ليس فى مقدورك، ان تشهدى تلك الاشباح التى اجاهد فى الصراع معها اشباح الصمت، وقلة الادراك، والجهل بهذا



رن جرس الباب فنهضت الام تفتح. دخلت عائشة. فاحتضنت الام وقبلت يدها، ثم توجهت نحو عباس. الذى لاحظ وهو يحياها، مقبلا رأسها، ان رائحة شعرها تشبه رائحة حديقه، بعد المطر، فى أول الربيع.

-٧-

فى الطريق الى المعتقل، جلست عائشة والام وعباس جنبا الى جنب فى السيارة. كان الشرق إلى حمزة، يربطهم، مثل حبل متين. نظر عباس الى ضفيرة عائشة التى تلتصق تحت اشعة الشمس البهية، والى التفاصيل المنمنمة للوشم الاخضر على كف امه والذى بدا اكثر جمالا هذا الصباح، ثم مد نظره، عبر الشباك، الى غابات التخيل الممتدة على جانب الطريق، والى صفحة السماء الشديدة الزرقة، وشعر بهجة عارمة تغمر اعماقه وهو يتخيل وجه حمزة عندما يعترف أن عباس الاطرش، اخاه الكبير، قد بدا يساعد بعض الرجال فى المطبعة السرية التى يطعمون فيها الاوراق الكثيرة التى يوزعها رفاق حمزة فى شوارع المدينة كل ليلة، بعد أن ينتصف الليل.

الذى يصير من حولى. فى مدينتنا. الناس وحمزة يصارعون، ويجرحون، ويمتقلون. لانهم يعرفون. اما انا فاصارع كى اعرف. حمزة اخى الاصفر، معتقل، والناس فى حارتنا ثائرون، والبلد تشتمل حتى اكاد اشم رائحة الدخان، وانا مازلت اتلمس الطريق كى افهم كيف حصل ذلك، والقليل الذى استطعت التعرف عليه، وفهمه، منذ اعتقلوا اخى يغيرنى كالسحر، يجعلنى اقل صمما. كيف استطيع ان افهمك يا امى، بأن هذه المعرسة الجديدة، التى بدأت تدخل رأسى، منذ اعتقلوا حمزة، تشبه عدتى. تشبه الفأس والمشار والمطقة والمسامير. بها استطيع صنع اشياء جديدة لم تكن تخطر لى على بال. انا مازلت يأأم لافهم ماذا حصل لى، فكيف ارد عليك؟ فى الاسابيع الماضيات، تغيرت. لست عباس الذى كنت تعرفين قبل اعتقال حمزة كنت انت وحمزة وعائشة وعدتى دنيائ كلها. اما الان فهنا لك شىء اخر دخل رأسى وغير ترتيب الاشياء فيه. حتى عائشة يا امى، لم تعد لدى كما كانت. ذلك الجنون الذى اعترائنى منذ عرفت انها ستعزج حمزة انطلقا فجأة، كما النار عندما تفتح عليها خرطوم ماء.. اصبح لديها دور اخر فى حياتى. اصبحت عائشة الصغيرة معلمتى. صارت تشعل شموعا جديدة فى ظلام الصمت فى دنيائى. وانا بها وحمزة. امس يا امى، اخبرنى احد رفاق حمزة بأنهم يفعلون مايفعلون ويتحملون مايتحملون من أجل ان تتغير كل الاشياء فى مدينتنا. وذا وذات يوم، اخبرنى، سيصبح الاطفال البصم قادرين على القراءة والكتابة وفهم الاخرين والتحدث اليهم. افلا يكفى هذا وحده ليجعل منى عباسا اخر غير ذلك الذى كنت تعرفين؟.





لم ينصهر جسدى، لم تبادلنى الكلمات،
فقط صمتت، ولم أسألها.
«على أن أرى الفضاء رحبا، فيصير
دخانا، ممزوجا بأنفاسنا»
ووجهها مغسولا، أمضى الى إيلام ذرات
الرمل، وأشحذ قوتى، كى أسحقه جيدا
ويعثرته
تلك المرة- فى وجهى.
- هل تحملين بالصيف؟
-.....!
إنك لم تعرف كيف تثيره فى.
.... وأراها واقفة، كتلة من الثلج، لم
أعرفها،
وقسك يذى، لتجرى.
- هل رأيت الحوريات، يلعبن؟
خذنى معك،
على أرى، مارأيته. ولم تتج منه.

ماير ٩١

لن أتزوج.
لم أتخيل نفسى، وأنا أحبها، كيف تكون
العلاقة بيننا.
- هل صدرك يسمعى؟
ولكننى أحاول بسط كفى وملاهما...
تتمدد الى جوارى.
- هل تفضب لو طلبت منك قبلة؟
- كان بودى، لكننى...
- ألا تحبنى؟
- إننى فى حاجة اليك، أتشبه بك،
... لكننى لا أستطيع.
ظللت أتحفز لها (لتصمت) وجسدى يقشعر
أخذت بعضا من الرمل، ويعثرته فى
الهواء، ضاحكا.
- دعى الأمور تسير كما تشاء.
أخذت تنظر الى نثار الرمل وهو يسقط،
ويتبعثر على مهل.
لم يعثرنى شعور بالدفء، ولا العرق،

نصوص قصيرة

شوفة

قصيدة

القمر فى السماء بشر ضوء، والنور فى
الليل على الأسرجة المعلقة كما على حبات
البرتقال المأسومة على شجيرات الضفة
المأسورة، على خواذات الجنود المنصوبين فى
أول وآخر الطرقات كما على التراب المقدس
حيث سار من زمن أنبياء. يمر بالدروب وبين
نسائم الورق المخضر المحروق الأطراف، وفى
لحظات الصمت والدوى، الموت المرهون بنزوة
عنف والميلاد، بشفاقية زجاج نافذة الشاعر
المائل على كتب القديسين والشعراء، يخط
فى لغة الغضب عناقيد حبه للطفل يرضع
الدخان المسيل للدموع، والشيخ يجعل ابنه
الدائم يواريه الوطن، والأم تحمل وعاء ماء
مخلوط بروائح من كانوا يحدثونها بالأمس،
وصمتوا، ومن سمعوه يرتل فيهم قصائده.
يغمس طرف الريشة فى المحبرة، ويرسم
الحرف الأول للكلمة الأولى فى البيت

الكرسى الخيزران المعنى الظهر، وأمامه
المنضدة الدائرية الصغيرة، تغطيها جرائد صباح
اليوم، إلا حيث يوجد فنجان القهوة السوداء.
وحول الأرجل الخشبية الرفيعة، تتناثر جرائد
الصباحات والأماسى الماضية، تتداخل خطوط
عناوينها الضخمة، وصورها الضيقة، وحروفها
الصغيرة الكثيرة، المطموس بعضها بنقاط البن
اليابسة القديمة، ودوائر المحروق من أعقاب
السجائر، وبعض مخلفات عصافير اطمانت إلى
هذا العالم الصغير، وحبات أرز وفتات خبزه
الذى ينتظر قدومها من جهة الشمس التى
اعتادت المكان، ألقت أشياء فسكنت فى
أطراف الجرائد، وحنسات الخيزران، وفى
الخريشات الحية على ذراعى الكرسى، ويضعة
أصوات قليلة متشابهة، وفى الأمسيات الباردة
والدافئة لم يكن يؤنس هذا العالم سوى لبة
صغيرة، تضى، للأشياء وللجسد القابع فى
كرسية كزمن يمضى فى صمت.



حد الألم

أن يكون الولد

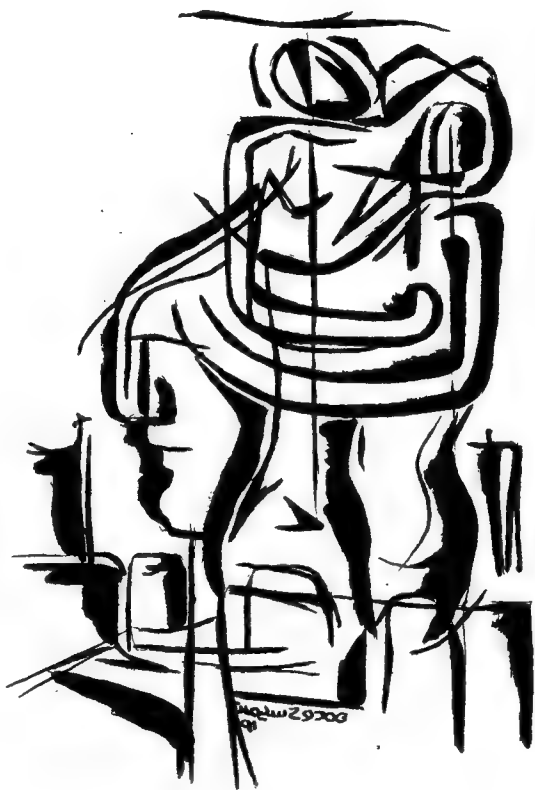
أن تكون مغامرة العيش اليومي.
أن يمضي على الصراط المشدود بين الطبقة
الدنيا وطبقة دنيا، يحمل رغبة، لألهة تصدر
الموسيقى حينما يمر الهواء في خرومها، فتبهه
خطوة، يرجع بها عنهم، وتأمسه، أن ضمخ
المذبح بالتراثيل، يكفي أن تهبط يوماً من
يومك، أو لقمة من ضفيرة، الموت المؤجل
على مشارف نفسك المجرور
يصوم الولد عن الموت
ينز قربابين جسده، عطرا، صفاء، ليصوم،
ورقا متخضرا، وعروق ماء صلب، تحوى حياة
كامنة، ماضية، آتية.
يخطر الولد، على الصراط المسدود بين
طبقة تتسائل، وطبقة تسأل، ويرحل بين جذوع
اليوم، النابتة بين الحلود، المنصوية، في قلبه.

الأخير، حيث يقطن المهمومون والمطاردون
والمأسورون والشهداء، وينهض يرنو إلى
دائرة القمر المباح في صحراء السماء، يلمح
همهمات العربات العسكرية، وحيات ضوء
تتأرجح فوق أحجار الدرب الضيقة يعلم
وجهتها، يفتح بابها الخشبي العتيق، ويتجه
إلى كرسيه، يدفعون صخبهم إلى وحدته،
ويرحلون به والأوراق، وفي الضوء الأبيض
الرائق لقمر السماء، يرنو إلى جدران بيوت
المدينة السارية، فيلمح حروف قصيدته
المكتوبة تواء.

مناظر الظل

أن يكون الطريق،

يصعد اليوم، فتشرف على السيل ظلال،
لها مذاق الأسوار، وقوام مزاييح النحاس على
أبواب المدائن، توقظ الحركة في شبابيك الأزقة،
ودجاجات تقيق في ركن جدار من حجر وطب،
وفي غبار الدرب المتشابك تجلس المرأة، تهصر
ثديها الصابح، لتقطر في قم وليدها، حكايات
الممالك الخلفية، وتواريخ الأسوار، وتحكي عن
بقايا خدوش الملوك على هوامش، بوابات
مازالت مسطورة في ضلوع الحارات، تقطف له
وردة من نحاس القوس الملكي، وتعلقها على
صدره، فتنتفتح المداخل، يسقط بعض من
شمس سماء الداخل على تراب الطريق، وخلفه
تشوالي الأفراس الحائصة، هاتجة، ترقز النور
الغار، وتؤوب، تلم المرأة بقاياها، تسد به صدرها
الوافر، وتكمل للوليد حكاياها.



نص

فصوص من الكبد واللؤلؤ

الناصر. أما الذى يعبر الترة غاطسا فهو...
أو أبوه... جمال عبد الناصر نفسه، ولم يكن
لى- ولا لأبى- فى هذا الطيب الناصرى
نصيب.

كنت أكره القواقع، وخشخشة ماء الترة
فى أذنى.. ولم أكن اهتم بأن أحفر لأعضائى
مبيتا فى طين الجسر رغم حوى المبكر للهنات
والطى. كان الصبيان، وهم عراة ملط، يقفون
فى المصلى، ويعاكسون الرانحات والفادات،
ممسكين حماماتهم بأيديهم وهم يصيحون:
يا هو... أروح اليمن.. أحب النهى وأسرح
بجماله (النوق)

وفى الحقيقة أنا أيضا كنت أحب النهى
ولكن لم يكن لى فى طيب السرحان بالجمال
نصيب (... ولا براميل النفط فيما بعد)

قبل غطسة الطلوع الى ملهاش رجوع كان
يتحتم أن تلف أجسادنا على تراب الطريق
الساخن فى عز قبالة بؤونة.. ثم هبلا هوب
إلى الترة، فلنقل إذن أن هذه هى اللحظة
المناسبة للعودة الى شريط الطين.

بتقليل من المكر الفلاحى سأخفف بعض

شريط الكتابة من طين وليس من
سيلولويد. وفى الطين يمكن أن أقدس نفسى
بالهيا، دون صراخ، ودون حاجة للنف منديل
على المتعلقين لجمع ثمن المعجزة.

وليس فى الأمر دجل ولا أسرار، ففى الطين
سألتقى بالشهوة الأولى، التى سمعت الأرض
يوما، تشهق بها، بكل وضوح، عندما كنت
أستريح فوق كوم ردم على رأس أرضنا.. كان
ابن عمى يقود الجرار بينما المساء يقود أبخرة
الصيف إلى أحشائى.. وقد دار فى خلدى
لحظة أن الأرض يمكن أن تحبل منى.. وأنا
سنزج فى النقطة.. فضحكت بينما كانت
روحي توشك على الانشطار.

ولكن من سيصدق؟ البنت الشيطانية التى
يشبه نهذاها اليعام الأخضر، إنها تحب البحر
وتكره النيسون والتكليف والمساعد التى
لا تحتفظ بروائح العشاق..
ربما صدقتى.

وربما صدقتى أيضا الأولاد الذين كنت
أساقهم فى عبور ترة القاصد سباحة. كان
الأولاد يخلعون على الأول إنه ابن جمال عبد

العبارات، حتى لا يفهمها أولاد الجندر، الذين يستخفون بأحزاننا، ولا يرون في مصيبتنا نحن المكبوتين، سوى انها ذلك الشئ الذى يمنعنا من معاقرة الخمر الرديئة.. والنميمة السافلة معهم فى شارع الحوانيت المعتمعة، مع الاعتذار للرواية الفرنسية.

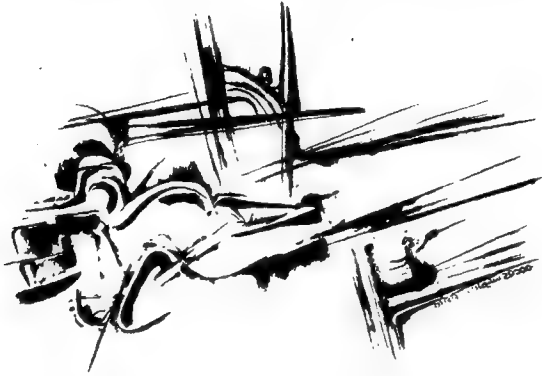
خذ من الكلمات المخففة: مذنبات. قواقع. سركاريا. انترفيرون.. انزيمات. قلب. كبده. دورة بابية. دوالى. sgot و s.g.p.t. بلوربين. فيروس س، والوسيط delta. وأخيرا قى. دموى وتليف.

أما أولاد بلدنا فبكل صراحة سأحكي لهم عن الحظن المشعوف الذى اقتنته من البنث التى روحها كلها رجالة.. بينما كانت تسير على المصر ذات مساء من أغسطس العبقري. أعطيتهما شجرة جوافة من جنينة العيسوى. ولم أنتظر لأ تأكد إن كانت قد ألقت القر قضة منها أم لا؟ كان الحظن عفيا.. اذ لا تزال البنث بعد مرور نحو ٢٢ عاما تغمزلى كلما رأتنى وتحك صدرها فى ذراعى عندما يسمع أى زحام بفرصة كذلك، لكن لا بد من فض بعض الطلاسم على الرغم من ذلك... ففى مستشفى كتامة الغابة التابع لمركز بسيون.. كنت أقف متعكزا على ثمانى سنوات وذراع رشاد ابن عمى أتأمل الشبساك المجليط بالزبوت والمصاليب، منتظرا أن يطل الرجل من بين فتحة قضباته. صوت التصورجى وبه أثرهين من هيبة الحكومة المركزية ينادى: صباح عبد الجليل. صححت له متلجلا: مصباح ياعم. أردف: حقنة وشرية، كانت أستمبة. فالحقنة تعنى دسنة حقن من الطرطير المقيئ.. علاج البلهارسيا وقتذاك وهو مركب من البوتاسيوم الطرطيرى الأ نعيمونى أما الشرية فهى طاردة للديدان. كنا نتحرعها

أمام التصورجى، وأما الديدان فنترزها تحت مباشرة الأم... التى كان عليها اعداد حلة من الحلبة المغلية وفرخة «شمسوت» لمثل هذه المناسبة.

أعوام ومواسم «عدوا».. وفى المرة التالية كان نصيبى من النداء: «حقنة» فقط. وقد رتب المرضون موعدهم مع سوق البلد... لكن تفتكروا كليت؟ اهدا... دسنة حقن كاملة لم تحرم روحى من حقول اللؤلؤ.. وذات مساء يمكن وصف بواخه ورغباته المكبوتة بالطريقة المركبسية دون أدنى تخرج، قصت البنث «نفيسة»، حلما، أمامى وعلى مسمع من نساء حارة أبو ضياء، المكدسة بالفقر، وبالسيدات اللواتى لا يرتدين سراويل داخلية، ويعبرن بعضهن عند الخناق بان فروجهن تسف الثراب.. قالت البنث انها رأت فى المنام انها قمشى معى فى غيط قمح لنهاية له، وفى المنتصف (لست أدري منتصف الغيط أم القمح؟) كانت مجموعة من أشجار نبات الجريلا الطفيلى وأشجار الحلة. لم يكن عند الشجر طالع ولا بقرة ولا حلب ولا سقاء.. فقط كانت المعلقة الصينى، البنث وهى تكاد تطفس من الضحك قالت اننا رقدنا..

عمر الحلم طاسة دماغى بالوقود النوى غير أن أمها - زوجة شيخ الطريقة فى البلد- قالت: عيب يابث، وصاحت سيده أخرى: وعلمتم ايه بقى؟ وقالت ثالثة: بس أوعوا تكونوا فرفطوا الغلة.. حرام.. فى الحقيقة هذا هو الفرق بين الواقعية السحرية اللاتينية.. والواقعية المصرية، ٢ نظام: حياض ودائم.. فبعد قليل شعرت أن لصا سرق صهد الروح فجأة.. وكنت متأكدا انه ليس الخنجل أو الخوف أو الإحباط فى ذروة منحنى التمنى:.



يفتنونها للعريس، بعد خروجه من حمام ما قبل
الزفاف مباشرة، والتي يقول مطلعها:
يامحلى ضل الساسان.. الساسا... بان.
الساسا... بان

إننى أعرف الآن بأثر رجعى، لماذا كانت
معدتى تصد الشوزية وأنا غض غرير؟ ولماذا
يتناكح المصريون ويتناسلون حتى وإن لم
يجدوا أمما ليباهوا بنسلهم أمامها؟ وقد حدث
عندما دعتنى الماشطة، وهى تجلس على
مصطبتها، تحت ظل كثيف ليلى، لشجرة برعم
(نوع من أنواع الجميز).. دعتنى لأفرك
صدرها وأخريش حلمته حتى أتعلم الجرامة...
وبعد عشرين عاما من ذلك.. ومع اصرار المرأة
على عناقى كلما رأتنى بعنان امتع ماقيه أنه
ليس بريئا تماما، عرقت السر. لقد بدا للمرأة
إننى لانتقصنى الجرامة كما تصورت..
ويبدولى الآن بوضوح إننى اتحقق فقط فى
الشهوة السرمدية التى لم تخلق بعد. والتي

اقول قولى هذا، حتى لايتخدع أولئك الذين
رأوا الواد شعيمان ابن المجبراتى، المطرحل
مصهلا فى كل وقت من جرا، سرقة سراويل
السيدات وتشمعها.. ودع عنك نهيق الولد
الذى كان يعقب تلصصه من خصاصات النوافذ
على حجرات النوم.. خاصة يوم الاثنين.. الذى
يظن الفلاحون ان ليلته مبروكة لأن فيها
الحسن والحسينا.

وفيما بعد أيضا عرفت أن أقراص
الكوناكيون، لاتفلح كثيرا فى إيقاف التزيف،
الذى يواتيك، وأنت تهم أن تعب للعصاب
السمادى من مصباته على ضفاف الشفاء، من
الجميلات واللواتى حلمت بهن منذ آلاف السنين
الضربية، عندما خلقت آلهة الشهوة، وتزغط
بالسكر، عند أشجار السيسبان.. هنا لا أزع
أن ذلك حدث فى زمام قريتنا بالذات. وأكاد
أجزم على مسئوليتى الفلكلورية، ان الفلاحين
لم يكونوا قد اخترعوا بعد الأغنية الرائعة التى

فقدت المرأة نفسها الحلم بها منذ وعت المتطلبات
المفجعة للقيمة العيش بالنسبة لامرأة معدمة
غريبة على البلد... هكذا أدبني ربي.. أو
كبدي (قدر لى الإصابة بالكبد) بحيث إننى
تعودت بصرامة أن أقطع خيط القبيلات عند
كل أذان للتشهد.. ويبدو بجلاء أننا معشر
المصريين قد تعلمنا الأحزان وانتصاب الروح فى
حصة واحدة وعلى يد ملاك واحد.

يا الهى مسالذى متعنى من الارتقاء على
البنت (...). عندما كانت تلطم وتشلشل خلف
جنازة أبيها... فوسط حشد الرجال والسواد
المهرم النائح فى الجنازة كانت عينها الراضعة
تلمعان كالقوس- قلت وأنا خيالك- ومحاولان
أن تغسروا لتصطككا فى رزحها بالذى يغلى
خارج دائرة الفقد والفقد؟

وفيما يعد قال د. شيعه ان الحالة عادية.
وأن المعدة حساسة حيتين، وصالحنى على القمر
بمسامة غريبة، إذ قرر لى ملعة بريكتين
(مضاد للحساسية) قبل كل هلال، فى النصف
الأول من الشهر العربى.. على اثر ذلك عاد لى
شعورى المذهل بالسما، وكأنى على عهدى
الأول مع كتاب الأزرق. كل ذلك بمقتضى قانون
بسيط.. فبقانون البريكتين، هو النعاس،
وينبى أن يحظر تعاطيه للعاشقين والسائقين
على السواء وهنا فأننى لم أكن أرغب فى أى
مختبرات للجراحة ثانية مع التأثير المثبط لهذا
الدواء..

بعد قليل بدأت أعى تراجيديا «اله»..
تلك الصيحة المأساوية المشهورة فى تاريخ
الريف المصرى.. وفى أكثر من حالة قى دموى
كان الجيران والاقربون يطمثون النازف: دول
شوية دم فاسد وحترق، كان المريض يطرش
الدم «الفاقد» كالظلمة، الى ارضنا الطيبة،

ليستقر قبل أن يردم عليه بالرماد بينما
الخبايب يعدون له متنوع شمع العسل..
والخلفاء الجبلية، والصفصاف المغلى (احمد الله
انهم لم يستعملوا شجر شعر البنت لمثل هذه
المهام.. لقد كنت اقبل البنات تحتها بما يجرم بانه
مسموم) وبعد أن يهدأ القى، يتم رص كرسى
الدخان.. وقد تستقر الحالة لشهور، أو يعود
المريض بعد عدة أنفاس الى هع أخرى، يعقبها
خروج السر الالهى.

.....

تاريخ مجرم، موت مجانى، يحصد
كطاحونة النظام الدولى الجديد، ملايين الأرواح
والحيوات والشهوات.. ويضاعف من وطأة
الشعور به، توأم تسميائى «اسباحة»
(محتلح مصباح) والتقدم التقنى الراهن فى
مجالات الطب (والصلاح) ذلك التقدم الذى لم
يفعل شيئا سوى أن جعل الموت، الذى كان
على قفا من يشيل، موتا مدفوع الأجر، من
أقوات وعرق المحرومين والبائسين.. موت
طبقى صراح لاشك فيه، وإن انهارت الكتلة
الشرقية رغم خلوها من الترع والطراير،
وتقنية قاسية تحفر المتارس بين الفقراء
وأكبادهم المعلقة، وبين القادرين. الآن أعرف،
بالسماع والممارسة: لندن.. زرع الكبد الذى
يكلف نصف مليون جنيه.. جراحات الفصوص
الكبدية. مراكز علاج الجهاز الهضمى المنتشرة
فى العالم.. وفى مصر، وكأنها مراكز علاقات
عامة لتعريف التكوين بمصيبتهم وليس
أكثر.. عينات الكبد والأشعة بالكمبيوتر
والتحاليل بالكمبيوتر، والقصائد المعلقة على
جدران العيادات.

... عبد الحليم حافظ ود. عبد المحسن طه
بدر وأحمد الشهاوى ود. ياسين عبد الغفار،

ورغم كل ذلك فأنا باق على ديني: الصفصاف
قال ابي والذين معه ان البنى ادم دواؤه تحت
رجلية، ولهذا، لا زلت احلم ان اجد فى نيات ما،
فى قرصة من كائن ما فى شراب ما قوقعة ما.
شيئاً ما من سحر الشرق الآسيوى. ريق صباح ما
أو سيلة ما دواء. سحرىا ضد الفيروس والفردة
والعرق الماسخ وانكماش الروح وآلام الضلوع
الغامضة.. إن العيب فى رجلى لا فى الدواء.
وعندما أجده سأغفو إغفاة قصيرة، ولسوف
أرى المخضر والحسين وسيدى عبد السلام الأسمر
(لا بد أن تقول وعليكم السلام ورحمة الله لأن
العامية يؤكدون حضوره فى المكان اذا ذكر
اسمه) وأيضا السيدة التى كنت أصوم لله ثلاثة
أيام اذا شحبت وجنتها (وأبكى عشرة)، ثم
توقظنى اُمى لاتناول لحم افطار الليلة الأخيرة
فى رمضان، رغم انها تعرف أننى ممنوع من
اللحوم.. وكل يوم طوال أربع سنوات وهى
ترجوني أن أكل ولو قليلا لأسند قلبي...
سأبرش قليلا، ثم أصبح فى جنون: أمه.. لقد
برئت من الكبد والاكتئاب وضعف المناعة
والنزيف.. إننى ادخل من أوسع الأبواب الآن
الى اغنية العجين الخمران.. خذنى الى ظل
الساسا... بان وهات لى بناتا قلوبهن كالجمار
ووجوههن مطرشة كالورد البلدى فى جنيئة
الربايعة.. وقناة من زمزم واتبعينى بعد قليل
لترعى أحفادك؟

لكن.. قبل الحلم بسنوات كانت النداهة قد
سحبت حسان نسيمة، جارتنا ذا القواريط
الثلاثة، وأرقدته مع أولاد عم محمود الاثنى
عشر، الرجل عد الأولاد فى دغيشة الصباح
١-٢-٣... ١١-١٢-١٣ استعماذ بالله
وعاود العد فوجد العدد ايضا ١٣، قلب الوجوه
فاكتشفه، بعد علقه كعلقة الحرامى فى السوق

قال الولد احلف بالله يا ابا محمود ان مفيش
حاجة، بعد فترة ولما تزوج حسان البنت التى
شدته النداهة اليها، كانت تمرى نفسها له كما
ولدتها امها، كلما انتهت أجازته، وهم بالعودة
إلى المعسكر، كانت البنت تخط له على سرتها
وعلى دائرة جهنم وهى تقول: حتسب ده لين
ياولا؟ قعد حسان ولم يطل به القعد، فقد
انفجرت الدوالى بسبب البلهارسيا «والتوربا»
(الفاس) والاجهاد، وعندما نزعوا له الطحال
وربطوا الأوردة، كتبوا له أقراسا ضيعت
القواريط الثلاثة ولم تضع من الهم شيئا. ومنذ
أيام مات حسان نسيمة، وشهادة لله أقولها، ان
السبب لم يكن الضرب المبرح فى المركز، بعد
قفشه كهارب من التجنيد.. مات حسان الذى
اسمينا بسم امه ليبروخ من الموت.. فأبوه كان
وش فقر وموت منذ شبابه، وقد لقيت، حسان
قبل موته مرات عديدة، لكنه كان يتلجلج وهو
يسلم على، ولم ينطق بسؤاله ابدا.. كان يعرف
اننا فى الهع شرق ولذا ودلو يسأل: افتكر اخوك
يابيه لو لقيت النبات.. اياه:

ألف رحمة ونور يا حسان.. وأعدك اذ
ما جاءتنى ست الحسن والجمال بالنبات، ان أتيك
بقصن قبل أن انشغل فى لحس عرق العافية
الذى ينز تحت صدرها.

لقد كان حسان يؤمن بأن الكفار اختاروا
المال والجمال. واننا اخترنا الدين والاسلام وذات
يوم من أيام التحاريق، والترعة ناشفة سألنى:
هية المجنيه فى كوم المال والجمال ولا فى
كومنا؟

* فى كامل النص فان حقوق الشطط فى
المسافة بين الواقع والخيال غير مكفولة للزئف

جوع

التوى أحدهما صارخاً وهو يضع يده على بطنه ثم لحق بالآخر الذي كان يعدو في العتمة حتى ابتلعهما الليل.

عاد الرجل إلى انهماكه السابق فانهنى على الزبالة التي دلقتها الصبيان على الأرض.. فوجد علبه سردين فيها قليل من زيت السمك. كما التقط بضغ ثمرات من طماطم تالفة.. ولم بأصابع مدرية كومة أرز أنتهت إلى جعبته.

أحاطت عيناه بالصفائح التي لم يستكشفها بعد وتلفت حوله فلما لم ير أحداً، وارتقى على الأرض وأسند ظهره إلى شجرة، محاذية ومدد ساقيه واضعاً الجمعة في حجره ثم مد يده فيها محاولاً أن يعد أسلابه دون أن يحول عينيه عن الصفائح المترعة وهو يئن النفس ان يلقط انفاً به قليلاً قبل ان يستأنف صيده.

ارتطمت يده بحواف علبه السردين فأخرجها وتأملها مرة أخرى.. لعق جوانبها بلسانه.. ثم أهال فوق الزيت حفنة من الارز وقلبها بأصابعه حتى امتزجت جيداً فكوّرها وقذف بها إلى فمه. مسح يده بأسماله واغمض عينيه وهو يلوك اللقمة وقطرات الزيت تسيل من جانبي فمه.. تقطر على صدره وتختفي في طيات أسماله.

في مكان ما من الليل تصطف صفائح لا لون لها تطفح بأحشاء المدينة النائمة. في عمق الظلام، يظهر رجل مسحوق الرأس، مسحى الظهر، يسدل على عظامه ملابس لاشكل لها. يتقدم من إحداها ويغرس ذراعه داخلها ناثراً الزبالة حوله على الأرض. تخرج يده بأوراق خس.. يتأملها ثم يصفها في جعبة قماش تتدلى مرة عنقه. يذفن ذراعه مرة أخرى فتخرج بعظمة مازالت تنف لم ودهن عالقة بها. يقربها مرة أنفه ويقلبها مراراً ثم يدسها في الجعبة. يعود إلى البحث بأناة وصبر. تغوص يده في لزوجة.. ينظر إليها ثم يمتص أصابعه بتلذذ واحد.. فواحد.

يحسن بحركة خلفه فيزداد تشبّهه بالصفائح، فيما يلقى نظرة حذرة وراءه.. صبيان يقفان متحفزين. يستدير الرجل وقد فتح ذراعيه مثل شرابين وكأنه يخفي عن عيونهما النهمة صفيحته.

لكن الصبيين يراوغاه ويلتفان حوله. يضرب أحدهما صفيحة مجاورة فتقلب بما فيها على الأرض وينكب صاحبه على الزبالة يقلب فيها بسرعة محمومة.

زمرج الرجل وهجم على الولدين يضربهما بكل ما أوتي من قوة.. بيديه وقدميه حتى



من وجهه ونفخ في المرح الفائز ثم لعقه علّ
الآثم الحارق يبرد قليلاً. ثم انحنى على جرح
في فخذه ونفخ نحوه من بعيد. أغمض عينيّه
محبولاً أن يغفو عن قروحه.

لكنه انتبه فجأة علي وجع حاد في بطنه
غطّي على كل أوجاعه. أدرك أنه جائع ولابد
له أن يطفيء هذه النار التي تنهش جوفه
بلقمة.. رنا بحسره إلى الصقائغ.. أصبحت
الكلاب الآن خمسة أو ستة.. أراد أن ينهض
لكنه لم يستطع..

سحب جسمه المقروح نحو الرائحة التي لم
يعد يستطيع أن يقاومها.. ولما اقترب من
الموقع أقمى على قائمتيه الخلفيتين ينتظر..
رفعت الكلاب رؤوسها وحدقت فيه بانتباه.. ثم
عادت إلى انهماكها في الأكل.. حبا على أربع
وازداد اقترباً. نفر كلب من جماعته ودنا منه
طأطأ الغريب رأسه منتظراً نهشة شرسة لكن
الكلب تشمّم رأسه وأذنية ودار حوله.. تشمّم
ظهره وساقيه وما بينهما.. ثم هزّ ذيله واستدار
عائداً إلى طعامه.

زحف الغريب على قوائمه حتى اقترب من
إحدى الصقائغ فقلبها ومدّ يديه يبحث عن
شيء يسكت به جوعه. وجد كسرة خبز
منقوعة بسائل ما.. فلدغها إلى فمه وهو
يهمهم راضياً «هم...هم»

فجأة.. يداهمة إحساس أنه لم يعد وحيداً..
مثل همهمه.. وانفاس حارة تلمح رقبتيه..
يستدير بعذر.. يواجه كلبين يقفان مستعدين
وقد كسرا عن أنيابهما يزمجران. وآخر غير
بعيد يتشمّم إحدى الصقائغ.

تسمر الرجل حائراً ينقل عينيه بين
الكلبين.. وهبط قلبه وهو يرى الكلب الثالث
يقلب الصفيحة ويندس فيها وصوت عظمة
تتكسر تحت أسنانه.. فسار دم الرجل وصرخ
«هش» وحرك ذراعه وكأنه يبعدهما.. فأزدادت
استقامة ظهرى الكلبين المهاجمين وتجمد أنفاهما
كأشقيين عن أنياب خطيرة.. فأرعد الرجل إلى
الورا.. ثم تلفت حوله فلقطت عيناه حجراً..
وفيما انحنى عليه بسرعة، انقض الكلبان..
نهش أحدهما أسنانه الفارقة بالزيت وغرز الآخر
أنياه في لحم ساقه. تكوّر الرجل صارخاً وحاول
أن يزحف نحو جعبته.. مدّ يده نحوها.. لكنها
اختلطت بعيداً وتبعثرت محتوياتها.. فيما
كان لحم ذراعيه وظهره ورقبته لقمة سائغة بين
أنياب غاضبة.

جرّ الرجل جسده وهو يعوى عواً فضح
سكون الليل، فتركه الكلبان حين تأكد لهما
ابتعاده ورجعا إلى الصقائغ يبحثان فيها عن
بقايا الطعام بنهم وهما يهمهمان «هم..هم»
استكان الرجل يلهث أماً.. وقد التصق
جلباه بالدما الناخض من جروحه. قرب ذراعه

قصائد جديدة



(١) منغى

سما رمادية

هذى السماء،

والشتاء...

يفرد أجنحة الغيم

على بوابة الشرق، يغسلها....

بالنثيث الهتون، طوال النهار،

وبالظل الثلجى فى المساء

وأنا لا أبصر البحر

- بحر العميق الأجاج- الذى

ألفته من عيني

هذى الحواظ الصماء!

غير أنى أحس أمواجه

- برغم السور- فى صدرى

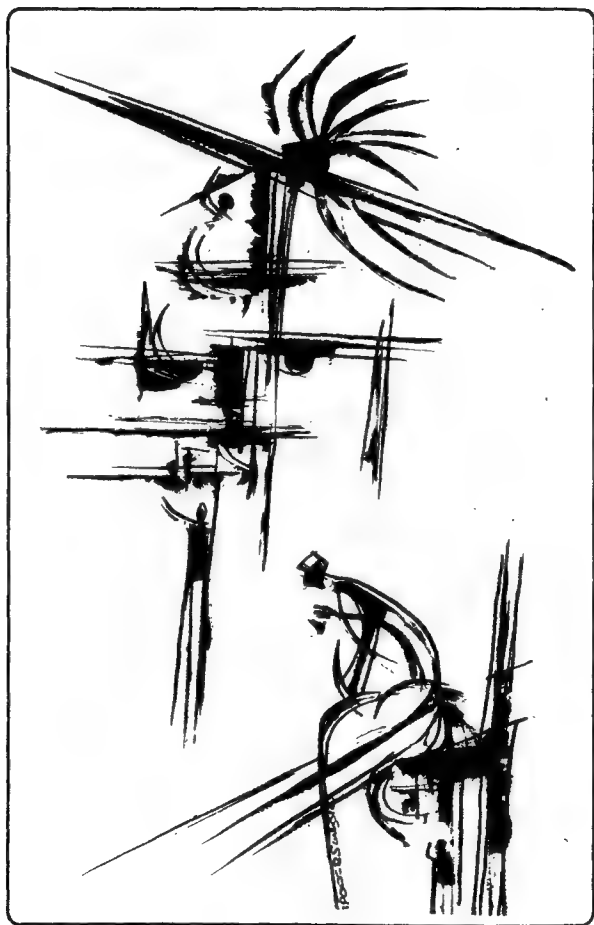
وفى خاصرتى،

وأحس زرقته العميقة

فى شرايينى،

ولسعه المالح فى شفتى

فمن ذا الذى سيلغى الملح



والزرقه،
أو من- تراه، سيلقى الآن
ذاكرتى؟

(٢) هسيس

ليس القتل ما أخافه،
ليست الميتة المفجعة..
ليس انفجار هذا الباب- فجأة-
أو دخولهم- عند منتصف الليل-
بالأسلحة المشرعة،
لا..
ليس دمي الذى يسبح
فى قيحه..
ولاجمعتى التى تتشظى..
على الجدار،
لكنما أخوف ما أخافه
هو الخوف ذاته
ذاك الذى- إذا غفلت عنه لحظة-
سرى إلى مسام الروح، ناقلًا..
وساوس المعاذير المنمنمات
فى هسيس الإنكسار
ذاك الأنيق، الساحر، الذى..
يجعلنى أراقب اختضاض نصله الماسى
...ريشما أعشو لبرهة..
أو برهتين
لحظتها ينهل- بفتة-
فيشطرني الى نصفين
نصف هناك- فى ملكوت وهمه-
يموت بددا
ونصف هنا..
يموت بين.. بين!



إنك ميت، وأنهم ميتون،
ولأنك كاك

فاجهر- إذن- برفضك الأبى هاهنا
تجهر به هناك
ومت هنا..
تعش.. هناك!!

(٣) مسألة

تحت قمر المحاق المسترب،
ولجمته اليتيمة الآفة

ظلمت ساهرا أحرق فيه مليا
.. وفي نفسى مليا

.. وفي حالنا الماثلة:

أنا- فى غيابة- الحب- أهفو
إلى حذاء القافلة،

وهو- على حافة السور-

شاكى السلاح، يمشى،

قطعة من الليل،

مشيته الرتيبة الذاهلة

قلت له: أنت لا تعرفنى، وأكاد لا أعرف

حتى الإسم منك، ولو كنا التقينا، صدقة،

فى جلبسة السوق بالأمس- وأنت تقلب

عينيك المحاريتين فى واجهات الدكاكين-

لكننا عددنا كلينا رقما ضائعا فى زحام

السابلة..

قلت له: فكيف نسمى عديدين؟

هل نحن حقا كذلك؟

وهل الذى يستحلب الآن- قطرة قطرة-

سهدنا معا هنا

غير ذياك الذى..

ينام، ملء الجفون، هنالك؟

وهل مايشقنا ضددين- هذه الليلة-

غير الذى سوف يصهرنا توأمين
فى رعب أوجاعنا القاتلة،
غدا،

حينما تزلزل الأرض زلزالها

وتخرج الأرض أثقالها

وتجرى القيامة

هدارة

فى شرايين

الصباح؟!

فكيف- إذن- يكون الذى

يبنى وبينك

هذا السلاح؟!

.....

.....

قلت له

.....

.....

لكنه زور عينيه المحاريتين، برهة،

ثم مضى...

مثلما المقرور يتفخ

فى

أصابعه

الناحلة!

(٤) اصدقاء

الذى يسأل عنى،

والذى يخشى السؤال

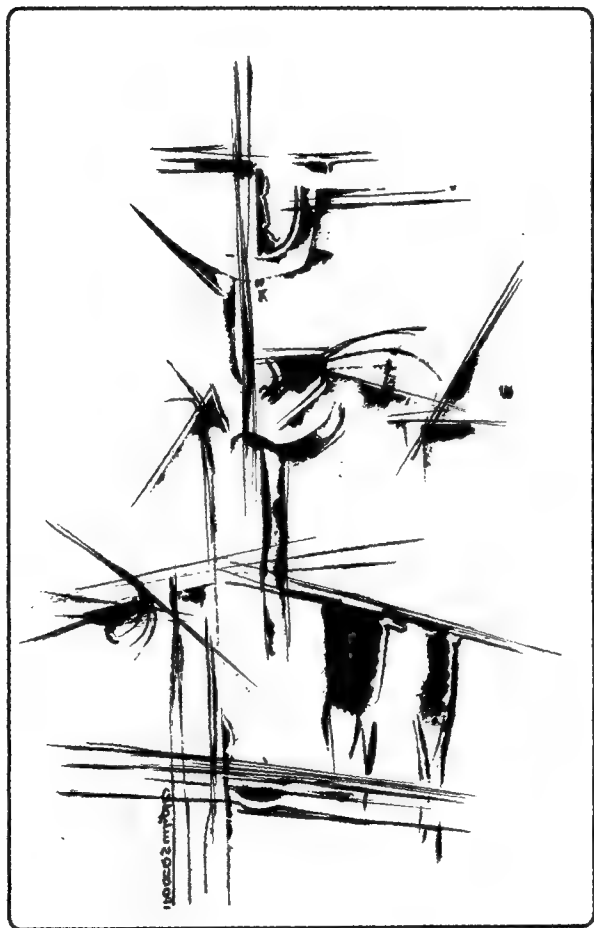
والذى يطرق الباب- خفية-

يدس فى يديك

بعض المال

والذى يجى- من آخر المدينة- ساعيا..

فى وقدة الهجير،



يعرض المساعدة
والذى يمنعه- وإن أراد-

الضيق والمكابدة

والذى يبسط كفه؛

يجرؤ أن يبسط

- فى صباح العيد- كفه

يصافح العيال،

والذى يغلف التقيّة جيّدا

طى بسمته الباردة،

والذى يذكرنى بالخير، جهرة،

ولا يزال

(رب ذكرى قربت من بعدا)

والذى يستقطنى مرغما

من ثقبوب الذاكرة

المجهدّة

قولى لهم:

جميعكم فى القلب

دفء القلب،

شوك تياريجّه الكثيفة،

يا أصدقاء،

وزهر جراحاته الصامدة!

(5) سباحية

تقول الجرائد لى فى الصباح

- مع القهوة المرة وسط ثرثرة الحراس..

..فى دوريتهم، وقعقة السلاح-

ليست الشمس هذى التى

تفرد أجنحة الصحو

على كل سبيل،

إنها الملكة فى تجلياتها الطيلسانية

تنقل الموت- الذى مابعده موت-

إلى كل الخلايا،

وتنقل الرعب، واليتم،

وتنقل الترمل الثقيل

ليست بيضة العدل هذى التى

..يحتضنها طير وهمك، لا

إنه القاتل فى منصة القضاء جالس

ينتظر القتل

ليس شيئا من الذى تراه..

ماتراه،

إنها الحياة خلف السور

نكست رأياتها،

وطأطأت الجباه!

.....

.....

.....

تقول الجرائد لى فى الصباح،

غير أن الباشق الهندى، عابر البحر،

المشيع الريش بالملح، وبالاسرار،

وبالرياح...

حط فوق السور، ناشرا جناحيه

الشراعيين،

يفامزنى بالعيون:

بفتة سوف يتفجر الرعد

فى مملكة السكون،

وسوف تطلق أحصنة البرق

صهيلها الفضى...

فى ظلام العمر،

إن أحلك الساعات

تلك التى

تأتى

قبييل

الفجر

فيجرفها النور المشعشع

بعد حين!

قصيدتاؤ

وا

ياخذ البحر راآته
«راوية» قطعة من رماد
وقطعة ليل
وقط ينوح على درك

كان لايعرف الموت
لكنه كان يعرف أن السواد
سيجرف
أوهامه كان يعرف أن السنين
الثلاث

ستسلمها في الربيع الى البحر
حيث الطريق الى الله واسعة.

كان يعرف غير الهكاء..

ياخذ البحر را آته
«ويم» أو «راوية»
ذكرته السنون الثلاث
وذكره قطعة من رماد وليل
طويلان مثل نواح على درك.
راودتها التماسيح
غير أن الهكاء اختلف
«ويم» آخر فاتحة
ونهاية بحر.

طفولة

من طفولة عينيك ماذا تبقى

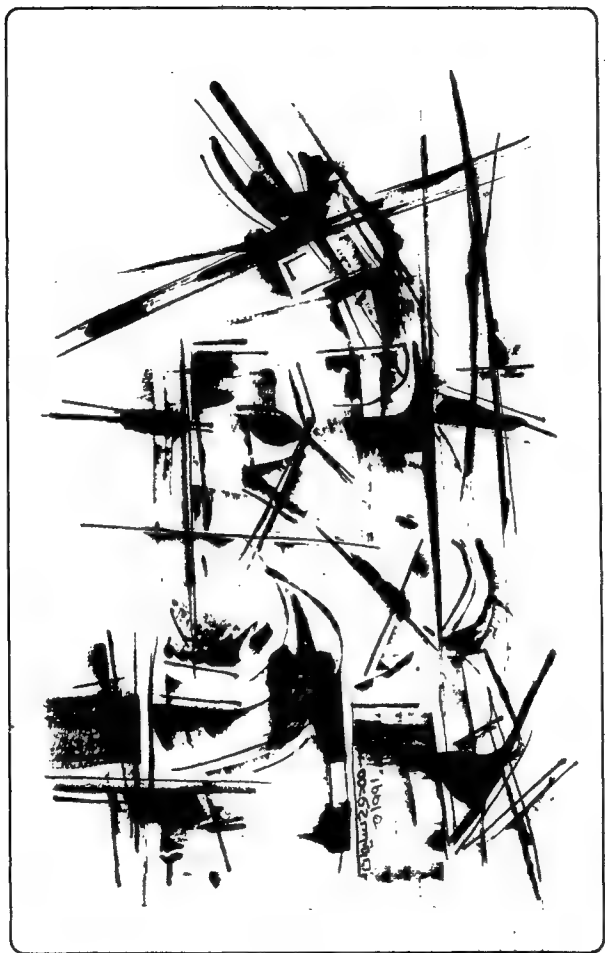


قهل وفر البحر صدرا لعينيك
أم وفر البحر مائدة للضفادع
جفف شعرك
جفف قلب أبيك
فماذا تبقى

القاهرة ١٩٨٩

وكل الصباحات يأخذها البحر
كل المساءات تأخذ قلب أبيك
فماذا تبقى
وأنت نهاية قلعتك.

يخلع الصدر
يلقيه للبحر حتى تنامي



صفحات من مذكرات وضاح اليمن^(١)

الصفحة الأولى	إذا كان ليلهم السرمدى يلف المنازل...
يوسوس فى أذنى الصمت أن «الوليد» (٢) سيصدر أمرا.. بأنك بعث اعترافك بالذنب.. بالموت واستعذب الناس أنك -رغم افتتانك بالحسن- قد صرت سقط المتاع، وأنك لن تبلغ المستحيل بموتك!! فالكل يوما يموت.. كذلك أنت...!! وليس غريبا على الناس أن يلبسوا الحق بالزور لكن غريب عليهم توكلهم وانتظار الصباح	الصفحة الثانية: لأننى عشقتك «أم البنين» (٣) وأوقفت شعرى.. على مقتلتيك.. وخاطبت وجهك فى كل وجه وبين جنود الوليد اندست انقرست، قلبت وجهك.. طلعتك الأموية صحت بحبك.. أذنت فى الناس أنى أحبك..

وأنتك لى رغب أنف «الوليد»
 وأنى تسورت قصرك
 راقصت خصرك
 ضمخت ثوبى من عطرك الملكى
 وأنى وجدتك- رغم البنين-..
 وجدتك بكرا..

ليفعل كما شاء بى..
 ليرصد لى الجنند..
 ماشاء فى كل درب
 تعودت أن ألتقى برسولك،
 «أم البنين».. تحب فتاها..
 وتعرف ماذا يرويه
 إن يعطش العاشق المستهام
 وتعرف أنى
 - كما يفعل العاشقون-
 أهيم فاذا كرها بالصلاة
 وأدعولها بالتفات السلام.

الصفحة الثالثة:

يقول المصلون:
 إن الجزاء كما فى الكتاب على
 المفسدين

وأفتى كبير العمامة
 أن الوليد برئ.. برئ..
 فما امتد سيف الوليد الى
 ولا حوط الجنند قلبى..
 بالطعنات..
 ولكن قضاء أموت..
 وهل يملك الناس رد القضاء!!
 وأشهد من كان حول «الوليد»
 بأن «الوليد» برئ.. برئ..



برامة عم الملك المعظم (٤)
من سفح ماء النبوة
فى «كربلاء»..

الصفحة الواحدة:

شهدت مع الناس أنك
أنت «الوليد» البرئ..
وأنى خرجت من الحضرة الملكية
أسعى..

وانى حملت على العاتقين..
وأشهد أنى لعنت «الوليد»
جهارا.. نهارا..
ولكنه قد تعفف
- قال كبير العامة -
يعصمك الله بالصوم ياسيدى
والطهاره..

الصفحة الخامسة: (٥)

قالت: فان البحر من دوننا
قلت: فإنى سابع ماهر
قالت: فان القصر من دوننا
قلت: فإنى فوقه ظاهر
قالت: فحولى أخوة سبعة
قلت: فإنى غالب قاهر
قالت: فان الله من فوقنا
قلت: فربى راحم غافر
قالت: لقد أعبيتنا حجة
فانت اذا ماهجع السامر
فاسقط علينا سقوط الندى
ليلة لاناه ولازاجر

الصفحة السادسة:

تدثرت بالصمت
علمت تاويوت «موسى»
على جسد أنهكته التهاويم
أبحرت فى يم صمتى..
أنصت للمخطو...
يبعدنى عنك جزر التأمل
أمسك بالصمت..
لن يرحل الصمت إثر الجنود
وأبقى..
(تنبأ...)
يقول لى الصمت همسا..
أقول لهم:
سوف تنبت من حبة القلب زهره..
تهيم بها كل جارية من جواريك
تعشقها الفاتنات
يفار لفتنتها الآثمون..
ويقطعها من يحبك..
«أم البنين»..
ويقطعها من يحب.

- (١) شاعر من العصر الأموى. وفاته
الوليد حيا. لأنه شيب «بأم البنين»
(٢) الوليد بن عبد الملك بن مروان
الحليفة الأموى.
(٣) «أم البنين» هى زوجة الوليد بن
عبد الملك
(٤) المقصود: يزيد بن معاوية بن أبى
سفيان
(٥) الابيات للشاعر وضاح اليمن نفسه

طيف

من وحى الانتفاضة



ليقوم العبيد؟
تخز الأسئلة
وقصيدي الطعين
كلما اشتقت له
جاوبتني القوافي: اتبع
خطوها، غنها، عليها
ها هنا تستمع
نأمة من نذاك الحزين:
يا التي سكبت في الفؤاد أغاريدها
ثم غابت وبت أراعى الصدى بعدها
السموات مهد لها
والقمام دمي المستعان
لأحيي على طيفها

دمعة للسرور
دمعتان لحب قديم
ويتم مقيم
من ترى أترع الكأس حتى تقيم؟

سأم.. حيرة
أم حنين الشريد؟
أتراه اختلاج الجنين
أم هوان السجين
والنضال العقيم؟
مالذي ينبت الشوك بين الجفون
ويهيل ركام السنين؟
مالذي ينبت النار في صخرة من جليد



والأغاني دمي المستعاد
من ترى ضمها
حينما أرسلت طرفها
وأما لت صفائر عن جسمها
ثم نادى لتجلى عنها الستار
وتفك إليها الحصار؟
ها أنا هائم
والذي أشتهى لا ينال
حجر في يدي
من يدي طفلة
طيفها نائم
بين خيطي دم معشب
راية في اخضرار المدار

الندى ناعم
والردي جاثم
وبقايا حروف اسمها
فوق كومة اسمها
فوق كومة نار
وشظايا نهار

--

يا التي سكبت في الفؤاد أغاريدها
ثم غابت ويت أراعي الشجي بعدها
السموات مهدلها
ولنا نعيمها... والشعار!!

حمدى عبد العزيز

الساعة واحدة فـ ظهر صيف



الوقت يشبه شكل واحد الظهر
قصنا..

صوت نغير

صدرى انخلع

وانفط لبداية السما

وانحط تانى فـ مطرعه

وضلوع كثير انتظورت

م الناس على عتب البيوت،

واتلمعت

واتفتحت فـ الكل حلقات العيون

كل الحلو متفتحه فـ الزور

مابتخرجش سرعه، والنغير

اصفر.. نحاس..

م الارض لبداية اسما..

العاركة على جسم النغير

فيما بين صفار الشمس، و صفار النغير

وفـ تحت من نظر العيون

الارض صفرا

مش صحارى انما

متهجرا مـ الضل، واصفر الهوا،

والصهد على جسم النغير

بقت السما

سلوفانه صفرا

والبحور



يا احنا عرايا ،
وملبوسين
والحمى صفرا
بتستوى
والوقت واقف
عند شكل الوقت
ف عند واحده الضهر
واحنا
كلنا وكل الحاجات
متنتورة
فراقيت ف حوالين النغير

سلوفان بيرقص بالصفار
والظير: نحاس: اصفر،
وهاجج م النغير
قيب الجموام اصبحت
مواعين نحاس
مكفيه فوق الارض
ترعب مين قدر يرفع عنيه،
صليان كنايس،
كون نحاس
اصفر ف لحظة ومبتدى
وسلوفاته صفرا ملونه كل البراج
يامحبوسين جوه البراج

طابع الحسن

(١)

تتخللها فقرات سريعة من الموسيقى الراقصة.
كنا نتحدث، ونفرح، وانتبهنا قليلا على
صوت المذيعة وهي تقول على نحو عابر قاما:
ان أولى هذه المجموعات اسمها «أرخس ليالى»
وقد صدرت عام ١٩٥٤.

أينما وليت،

فثم وجه للحزن،

هو دعوة للغضب.

اينما وليت ثم وجه للوطن.

(٢)

لقد انتبهنا قليلا اذن، لم يتوجس أحدنا
شرا، فصاحبنا حاضر دائما، والصوت النسائي
لم تتغير تهرته المرحه وهو ينتقل عبر الموسيقى
من خبر الى آخر.

صباح السبت، الثالث من اغسطس من

١٩٩١، وبينما العربية التي تقلنا تغادر البيضاء

بالجبل الاخضر، وتندفع عبر غابات الصنوبر

وحقول التفاح على ارتفاع ١٠٠ قدم من سطح

البحر، وعلى مدى مائتي كليومتر من بنى

غازى التي تتجه اليها، امتدت يد السائق

بعيث يزر المذياع حتى قهله المؤشر عند محطة

تذيع مجموعة من الاخبار الخفيفة التي

ومع اللحن المميز للبرنامج كدنا نواصل.
مالنقطع، عندما مال السائق- الأقرب الى
المذياع والذي سمع الكلام من أوله- ملتفتا
لينا بجانب وجهه وهو يتابع الطريق:
«هذا الكاتب يوسف أدريس، توفاه الله».

اختلط صوته الاجش، بالصوت الناعم
الملون الذي قال: «اذاعة الشرق الأوسط. من



القاهرة

(٣)

فى القرية يسألونك، فلا تدرى ماتقول.
تكتشف فجأة أن يوسف هذا لا يلامه
الرشاء. وأن كل حديث عن عمله الذى منحنا
إياه، حديث معاد. تلك حقيقة أكبر سطوعا من
أن تكون بحاجة الى برهان، منذ ارتفع صوته
قبل أربعين عاما معبرا عن كل من لاصوت لهم
فى هذا الوطن.

لقد فتح أفقا، وبذل جهدا من أجل تأصيل
صيغة مصرية للقصة القصيرة، وكان مثالا
عبقريا على سرد الحكايا التى افصححت عن
دلالاتها الجارحة بتلقائية مذهلة.

ذلك هو ميراثنا

ولن يضيع ابدا

ولكن ادرى لم يكن ذلك الحكاء العظيم
فقط، لقد كان حالة ثقافية كاملة قوامها
الكبرياء والمناكفة

كان رمزا لزمن، بكل طموحاته، وخببات
آماله، بكل المجازاته، وكل خطاياها.

وفى كل الاحوال، كان نوبة الصحيان التى
لا تهدأ، تدعوك لليقظة.

فى الصباح

وفى انتصاف الليالى

(٤)

هذه الحكايا التى تشابه ظواهر الطبيعة،
وتقلبات الفصول، عندما تنفض لاثريتها، بل
نرثى أنفسنا.

(٥)

هاهى الثمار الغالية تخبر، تتساقط.

قسمات جميلة تغيب عن وجه الوطن،

كان يوسف بينها هو طابع الحسن على خد
هذا الوجه النحيل،

العليل

الباقى

يوسف ادريس:

المحب المتهور

لقد توازت قصة وفاة يوسف ادريس
المأساوية مع قصة تراجع الوطن واضمحلاله.
فراح يتخبط في متاهة السبعينات والثمانينات
الشقية. من المقالات النارية في الاهرام، الى
اصلاح الحال بين مصر وجيرانها، الى بيانات
التأييد والتكذيب، وملاحقة المفسدين
والمستولين، الى آخر ما لا يمكن لفنان هائل
كيوسف ادريس أن يفعله. اننى اتساءل بيني
وبين نفسي، أما كان علينا نحن شعب مصر أن
نكون أقل فقرا، أقل بأسا، ليمكثنا أن نذهب-
فى الوقت المناسب- الى هذا الانسان الجميل
لنأخذه معنا الى البيت، نحمله ونسقيه ونلبسه
أجمل ما نملك، وتتوجه كما يشتهي، ونقص
عليه حكاية، ربما أمكننا أن نحمله حتى من
شر نفسه.

يوم ماتت أمى، شعرت أننى انكشفت.
أقشيت من العدم وصرت مرشحا للموت،
واليوم، وأنا أستمع- مذهولا- لحبر وفاة يوسف
ادريس، تجدد لدى ذات الشعور. لقد سقط
عنى الغطاء، وانفتحت الهوة تحت قدمى.. لم
أعد طفلا فماذا قدمت؟

اننى أسير عبر دروب ومسالك هذه البلاد،
أرى وجوه ناسنا، أهل مصر ولا أعرف كيف
يمكننى النفاذ الى سر هذه الروح- التى تجنح
للموت تارة وللحياة تارة أخرى- دون احتراق
بنارها.

لقد فعل هذا المجنون ما أحلم به فى سنينى
هذه. لقد امتلك روح مصر وقطرها وحولها الى
مادة، حولها الى صوت. غير أنه- شأن المحبين
المتهورين العظام- احترق ميكرا، وصار صاحب
أطول قصة وفاة فى تاريخنا الأدبى المعاصر.

غالى شكرى:

تأصيل النقد ونجديد الأدب

-١-

المفكر الذى علمنا الحياة...)).. ربما لأننى كنت معجباً- ولا أزال- بالجرأة الفكرية لسلامة موسى. وبشخصيته الاقتحامية.. وربما لأن المقالة هذه عنه أعجبتنى، وقد أرسلها كاتب جديد- يومها- لم يسبق أن عرفت اسمه قبل تلك الفترة، والمقالة نفسها هى أول مقالة- ربما- ينشرها غالى شكرى فى «الثقافة الوطنية».. وربما لأن المقالة مكتوبة بوضوح، سواء بالأفكار التى تريد إيصالها إلى القارئ.. أو بالخط الكبير الواضح- يومها- المرسوم فوق تلك الأوراق العتيقة التى تصير

بين «الأوراق القديمة» التى أحتفظ بها- لأسباب متعددة وغير مفهومة أحياناً- أصول مقالة قديمة كان أرسلها، من القاهرة عام ١٩٥٩ شاب اسمه غالى شكرى، للنشر فى مجلة «الثقافة الوطنية» التى كنت أعمل فى تحريرها..

لا أدري لماذا أحتفظت بهذه الأوراق/ الأصول؟. (فالمقالة نفسها نشرناها فى العدد الرابع/ الخامس- آذار/ نيسان ١٩٥٩ من «الثقافة الوطنية» بعنوان «سلامة موسى،

* مقدمة كتاب «لمحب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» الذى تصدر طبعته الجديدة عن دار القارئ- بيروت

إلى الإصرار.. أو ربما احتفظت بها لسبب خفى لا أجد له تفسيراً.. حتى يأتى حينه..
فلماذا أعود الآن إلى تلك الأوراق أتأملها وإلى المقالة أقرؤها؟..

* * *

المقالة عن سلامة موسى.. «المفكر الذى علمنا الحياة».. وعلمنا بالأخص، الجسرة الاقتصادية فى الفكر وفى الممارسة. وهو من أوائل رافعى راية الاشتراكية (ولو فى شكلها القابى) والمناضلين من أجل تحقيقها فى العالم العربى.. وإذا كانت المقالة هذه هى أولى مقالات غالى شكرى فى «الثقافة الوطنية» (ولعلها من أولى كتاباته عامة) - فإن أول كتاب وضعه غالى شكرى - وهو فى السجن فى العام ١٩٥٩ نفسه - كان عن «سلامة موسى، وأزمة الضمير العربى».. (ولم ينشر الكتاب إلا فى العام ١٩٦٢).. وإذا يتحدث غالى شكرى فى هذا الكتاب عن علاقته الشخصية بسلامة موسى وتأثره الكبير بشخصه وأفكاره، فهو يفرد صفحات جميلة للحديث عن صورة سلامة موسى فى «السكرية» من «ثلاثية» نجيب محفوظ.. وعن التأثير الكبير لسلامة موسى فى الشاب نجيب محفوظ، الذى تتلمذ على يديه وخطى أولى خطواته فى عالم الكتابة عنده، فى مجلته (المجلة الجديدة) حيث نشرت له أولى مقالاته الفلسفية والنقدية، ثم أصدرت له أولى رواياته. «عشب الأقدار»، عام ١٩٣٩.

«.. ونجيب محفوظ - كما جاء فى كتاب غالى شكرى ذاك عن سلامة موسى - هو الأديب الذى عرف سلامة موسى عن قرب منذ كان طالباً بكلية الآداب قسم الفلسفة. ويذكر

سلامة فى أحاديثه الخاصة، أنه كان المشترك الأول فى المجلة الجديدة. ثم أصبح أحد المشتركين فى تحريرها. وقد احتضن سلامة موسى الأديب أو الفيلسوف الصغير وقتئذ، إذ أن نجيباً كان متخصصاً ذلك الحين فى الكتابات الفلسفية. ثم نقل كتاباً إلى العربية عن مصر القديمة، نشره سلامة موسى بعد مراجعته. ثم أصدر له، بعد ذلك أولى رواياته التى تتخذ من التاريخ الفرعونى خامة لها. وظلت العلاقة بين الكاتب الصغير والمفكر الكبير، حتى أصبح الصغير كبيراً، وأصبح المفكر الكبير تراثاً (١).

ربما، لهذه العلاقة الفاعلة والخصبة بين سلامة موسى ونجيب محفوظ أولاً، ثم بين سلامة موسى وغالى شكرى ثانياً.. أرجعتنى الذاكرة إلى صورة تلك الأوراق القديمة ومضمونها ومعناها.. فالواقع أن سلامة موسى - فى فكره وسلوكه ومثاله - هو الذى ألقى بذور نشدان العدالة الاجتماعية والنزوع الاشتراكي - ولو غائماً - والتفتح العقلى لدى نجيب محفوظ الشاب. وقد تجلّى هذا التأثير ليس فقط فى تلك الصفحات ذات الدلالة، من رواية «السكرية» - حيث صور محفوظ شخصية سلامة موسى الانسانية والفكرية والنضالية، تحت اسم «عدلى كريم»، وتأثيره الشورى فى شخصية «كمال عبد الجواد» و«أحمد شوكت»، وفى نجيب محفوظ أساساً - بل تجلّى بالأخص، وعلى امتداد رواياته، فى العديد من النماذج الأخرى التى صور محفوظ انتماءها الاشتراكي وقتها وتحولاتها.. وليس شك فى أن سلامة موسى أسهم فى فتح عيني محفوظ على هذه النماذج الشورية المكافحة والقلقة فى المجتمع المصرى، التى نراها فى



طبعاً، واقعية محفوظ هي في أساس تصويره هذه الشخصيات المنتمية في المجتمع المصري، ولكن يبقى أن البذور الأولى، الانطباعات الأولى، تمارس تأثيرها الكبير الفاعل في تكون المبدع وبالأخص خلال نقطة الانطلاق.

قد لا يكفي وجود هذه النماذج في المجتمع ليكون لها حضورها في أدب الأديب، الأساس هو، أيضاً، حضورها في وجدان الفنان وتجربته ووعيه..

«..ولقد طالع سلامة موسى - حسب رواية غالى شكرى- تلك الصفحات التي سجل فيها محفوظ تأثير استاذة في حياته الفكرية وحياة جيله كله، وكان تعليقه، أن الصدق الفني هو السمة البارزة في هذا النص الأدبي الممتاز. والصدق الفني يختلف عن الصدق الفوتوغرافي في كونه عميق التأثير في وجدان

رواياته هو بأكثر، وبأصدق، مما نراها في روايات سائر الروائيين المصريين..

.....
نجيب محفوظ (يقول لغاللى شكرى) «..كان سلامة موسى هو الراعى والمرى الأدبي لى. نشر لى وأنا بعد فى الثانوى ثم فى الجامعة عشرات المقالات، وكتاباً مترجماً، وأول رواياتى، إنه استاذى العظيم، ومن النادر فى الماضى أو فى الحاضر أن تجد رجلاً مثله يكتشف الموهبة ويواكب نموها بالرعاية الكاملة حتى تصل. ومن النادر كذلك أن تجد مثل الأخلاق الرفيعة التي كان عليها، ياع كل ما يملك من أجل الرسالة التي نذر نفسه من أجلها».. والرسالة هي: تحقيق الحرية والاشتراكية والتقدم..

مدلوله الشامل العميق لا يؤدي إلى القولية مطلقاً لأنه ضد الجمود ضد اغتيال الرؤية الانسانية اللامتناهية المعرفة والتنبؤ» (٣).

.. هذا على الصعيد الفكري العام.. ولكن هذا النهج مارس تأثيره كذلك على صعيد فنون الكتابة النقدية عند غالى شكرى.. فإذا تأملنا فى مقالاته وكتبه نلاحظ: أن رؤيته للعمل الأدبى تتطور، وهى إذا اعتمدت النظرة العلمية لا تتقبل، بل تمارك الجمود وتتفاعل مع نبض الزمن.. ولكن هذه الرؤية، فى رغبتها أن تواكب الحداثة الابداعية تفهم أن لاتضيع عن اتجاه البوصلة.. «.. فأول شروط النقد- يقول غالى شكرى- أن يكون ضلعاً فى مثلث قاعدته هى الابداع الأدبى المعاصر للنقاد، وضلعه الآخر هو القارئ» (٤).. لهذا، فإن الناقد غالى شكرى فى تبعية المتواصل والدؤوب للنتاج الابداعى العربى المعاصر، يتوسل للنفاذ إلى الاعمال الجذيدة ودراستها، وتالياً لإيصال رؤيته وموقفه ونتائج دراسته هذه إلى القارئ العربى، يتوسل أساليب متعددة متنوعة فى الكتابة النقدية..

فلكل عمل- كما يرى- مدخل معين لتحليل بنيته والتوصل إلى كشف القول الذى يحمله، فهو يستلزم- إذن اسلوباً مختلفاً فى التعامل النقدي معه، فلا تلتزم الدراسات هنا ولا الكتب بمواصفات أو طرائق محددة، مسبقاً تصاغ فى إطارها.. على أن هذه الكتابات النقدية، مهما تعددت أشكالها وتنوعت أساليبها تظل ملتزمة.. بضرورة الوصول إلى القارئ.. فالناقد بكتابته النقدية، لا يتوجه إلى الكاتب المبدع فقط، ولا حتى إلى الناقد الآخر، بل يتوجه بكتابته، أساساً وبالدرجة

البشر، قابلاً للبقاء أطول فترة من الزمن» (٢).
.. ألا يحق لنا ان نرى علاقة ما- ذاتية وفكرية وموضوعية- بين هذا المسار وبين موضوع الكتاب الثانى لقالى شكرى، ذى العنوان اللافت والدلالة اللافتة: «المنتضى» دراسة فى أدب نجيب محفوظ» (صدر عام ١٩٦٤). وهو بالمناسبة- أول دراسة هامة وجادة فى أدب نجيب محفوظ عامة، وبالأخص فى مسار الشخصيات المنتضى وتحولاتها عبر مختلف روايات محفوظ، منذ «القاهرة الجديدة» مروراً ب«الثلاثية» العظيمة و«أولاد حارتنا» الملحمية.. وصولاً إلى «الشاذ» و«ميرامار»؟..

نسجل هنا ونضيف: إن الكتاب الحالى الذى نقدم له الآن- هو فى وجهه من وجوهه متابعه لكتاب «المنتضى» ذاك، وتأكيد لاستنتاجات وردت فيه وتطبيق، لبعض طرحاته، وإلقاء أضواء جديدة- مأخوذة تفصيلها، هذه المرة، من الحوار مع محفوظ نفسه- على بعض الشخصيات المحفوظية، يجلزوها ومساراتها.

على كل حال: ليس لهذا، فقط، أرجعتهى الذاكسة، إلى تلك «الأوراق القديمة» لقالى شكرى عن سلامة موسى.. بل أيضاً- وكما تبين لى زاهنا- لواقع تأثير سلامة موسى- منذ تلك البدايات- فى جوانب أساسية للنهج النقدي عند غالى شكرى نفسه.
فماذا نرى فى هذا السياق؟..

-٢-

غالى شكرى: «... فقد كان سلامة موسى المعلم الأول الذى أهدانا منهج الانطلاق اللاتهنائى، الذى علمنا أن (التقبل) يعنى الموت، مهما كان القالب علمياً. بل ان العلم فى

الأولى، إلى القارئ... ويتوسل- في هذا السبيل- مختلف الأشكال والطرائق والأساليب التي عليه دائما أن يتدعها تجاه كل عمل ابداعي جديد. وقد يصل العمل النقدي نفسه ليكون عملا ابداعيا، ليس فقط على صعيد الكشف الفكري بل على صعيد التشكيل الفني في كتابة العمل النقدي، وتنوع هذا التشكيل باستمرار...

..فالبناء الاسلوبي لكتاب غالي شكرى عن «سلامة موسى» وازمة الضمير العربى (١٩٦٢)، مثلا يختلف تشكيلا عن نهج الكتابة في المنتمى/ دراسة في أدب نجيب محفوظ. (١٩٦٤) ... كذلك يختلف البناء الفكرى/ الفن لكتابه «ثورة المعتزل/ دراسة في أدب توفيق الحكيم، (١٩٦٦) عن الصياغة الفنية شبه الروائية لكتابه «غادة السمان بلا أجنحة» (١٩٧٧) .. وهذا يختلف عن نهج الدراسة في كتابه «محمد مندور.. الناقد والمنهج» (١٩٨١) ..

وقد قصدنا أن نذكر كتبه هذه التي يتناول في كل منها أدب مبدع ما لقررها من نوع الكتاب الذى نقتدمه هنا، ولاختلافها-جميعها- عنه في الاسلوب والشكل والطريقة والبناء.. ففي الكتاب الحالى، مثلا اقتراح مختلف يصدد الدراسة النقدية وكتابة السيرة على السواء.

ولكن قبل الحديث عن هذا، لابد من تسجيل إشارات أخرى لخصائص ومواصفات وتوجهات في كتابات غالي شكرى النقدية وقد تكون هذه الاشارات أقرب الى التوصيف منها الى التقييم. يحرص غالي شكرى- حتى في نقده لعمل فنى مفرد- أن لا يكتفى بابناء رأيه التقييمي، ايجابا أو سلبا، بالعمل الفنى عبر

تحليل بنيته وكشف قولها.. بل هو، الى هذا، يقدم للقارئ مادة ثقافية ومعرفية فنية واجتماعية، سواء فيما يرتبط بالنوع الفنى وبالمرحلة- فنيا واجتماعيا- أم فيما يخص مكان هذا العمل في السلسلة الفنية الأدبية للنوع نفسه وفي سلسلة أعمال مبدع العمل، الخ.. وهو، في هذا اقرب أن يشارك القارئ في التسوق والكشف والحكم منه الى فرض آرائه الخاصة - جاهزة- على القارئ، دون بسط تبريرات من طبيعة النص نفسه وبنيته الفنية وحركته.

ويلاحظ المتتبع لكتابات غالي شكرى النقدية: أنه يقف، وربما منذ البداية مع الجديد- والتجديد- فى الأدب والفن وفى المناهج والطرائق والأساليب النقدية.. وقد لا تبلغ إذا قلنا إن غالي شكرى هو من أكثر المتحمسين المواكبين- نقديا- للإنتاج الأدبى الفنى و النقدي الجديد والشاب، ومن أكثر المهتمين بنتائج المواهب الجديدة- كما يحب أن يقول- على النطاق العربى الواسع

ولكنه- مع نزوعه هذا الى الجديد، والتجديد- لاتراه متحمسا لاشكال من المناهج والطرائق البنيوية والأئسية التي برزت، فى الوسط الثقافى العربى، فى السنوات الأخيرة.. فهو يدين نهج الترجمة والنقل والتقليد عند عدد من الأخذين بهذه المناهج.. ويرى مع هذا أن «البنيوية بأنواعها والأئسية باتجاهاتها كلها، عناصر يجب أن تتوافر فى الخلفية الثقافية لأى ناقد.. ولكنها ليست النقد. الناقد ليس عالم الأصوات أو عالم الاجتماع الأدبى. الناقد طرف رئيسى فى معادلة تضم العمل الأدبى والجمهور، وهو الأمر الغائب عن مخيلة النقد العربى الذى يدعى

(الحداثة). ولذلك فهو نقد هارب من النقد، وهارب من الحياة وذاتها، وهارب من المواجهة (٥).. أى هو نوع من الهروب الى طرائق ومصطلحات تخيوية تبرر للناقد (الحديث) عدم قول رأى واضح فى قيمة العمل الفنى وفى القول الذى قد يختفى أو يظهر فى بنية هذا العمل... وهو كذلك هروب من الوقوف الصريح مع الجديد، فى الفن وفى الحياة أو مع التقدم وضد القمع؟.. ويتخذ شكراً خرافة «نقد النص من داخله، فالنص داخل وخارج فى وقت واحد وهو يرى أنه «قد ضاع فى ظل هذه البنيوية، معنى القيمة. ضاع التذوق، أصبحنا امام انطباعية جديدة، توصيف خارجى للنص. هم يتصورون أنه داخل». هو توصيف خارجى لا يدرك أن حركة اللغة داخل النص هى حركة اجتماعية تاريخية وليست حركة تجريدية» (٥) ومواجهة هذا التيار الذى يرى فيه نقلا وترجمة وتقليدا وهروبا، يطرح غالى شكراً ضرورة تأسيس جديد لحركة النقد العربى الحديث، ليس بمعنى العودة الى تراث الماضى (وهو مفهوم مبتذل لمعنى «التأصيل») بل بمعنى العمل باتجاه انتاج «المصطلح النقدي العربى الجديد عبر اكتشاف المسار الرئيسى لأدبنا العربى الحديث وتاليا، اكتشاف قوانين تطورها الأدبى فى مختلف مجالات الخلق والابداع الفنى... فإشكالية نقدنا الأدبى العربى انه لم يعمد، بعد الى هذه الدراسة لمسار أدبنا العربى الحديث، واستخلاص القوانين النوعية، الخاصة، لتطور التجربة الأدبية العربية» (٧)

وإذا كان غالى شكراً يطرح هذه القضية، الحق، أمام نقدا العربى الحديث، فإن القضية هذه بالذات تطرح نفسها- بقوة- أمام غالى

شكراً نفسه، بحكم تجربته الطويلة لأكثر من ثلاثين عاما فى ميدان الكتابة النقدية، ومتابعته الدؤوب للنتاج الجديد فى مختلف البلدان العربية، الأمر الذى يفترض تصورا ما، عنده للمسار الرئيسى لأدبنا العربى الحديث، وتلمس بعض قوانينه النوعية الخاصة.. مع اقتناعنا بأن القضية الأساسية التأصيلية هذه تتطلب- الى هذا- توافقا أو تجانسا نقديا جماعيا وعلى النطاق العربى الأوسع.. ذلك أن النقد الأدبى فى بلادنا، لكى ينهض، لن يكون إلا عربيا (...). إن إعادة اكتشاف ما أطلق عليه السابقون رومانسية أو كلاسيكية أو واقعية، فى ضوء المرجعية الشاملة لتراثنا العربى الحديث والمعاصر، سوف يقودنا تدريجيا الى المصطلح الأكثر اقترابا من النص، فلا يعيش غريبا فى وطنه (٨)

.. فهل تدرج هذه الدراسة فى أدب محجوب محفوظ- المكتوبة فى شكل «مواجهة نقدية»- فى هذا السياق؟

-٣-

.. هنا نحن أمام شكل مختلف- إن لم نقل إنه جديد- فى النقد والدراسة الأدبية: الناقد هنا يجابه الروائى. وقد تسلم بروية متكاملة لنتاج هذا الروائى، ولمسيرته، ولواقفه.. ويريد اختبار هذا كله عبر مجابهة نقدية مع الروائى لامن موقع السائل السلبى بل من موقع العارف بالمسار الفنى/ الفكرى للروائى ويريد زيادة معرفته. إغناها بالتفاصيل الحية، وتطويرها أو تأكيدها ونقلها الى القارئ فى شكل حوار ونقاش وأحيانا عراك فكرى/ سياسى مع الروائى./

فهذه المواجهة النقدية تختلف جذريا، عن «الحديث الصحفى» مع المبدع، مهما كان

الحديث رقيق المستوى..

اكثر من هذا ... «ففى هذه المواجهة- يقول غالى شكرى- حاولت أن أجرب شكلا جديدا فى الدراسات النقدية، هو المزج بين الحوار مع الكاتب وبين الوثائق ذات الدلالة، وبين آراء أهم نقاده. وكانت النتيجة: مجموعة من الرؤى التى استكشفت عالم نجيب محفوظ الروائى استكشافا متعدد الأطراف والأبعاد.

.. فنتج عن هذا كله: دراسة تحمل الى المعرفة النقدية، رؤية معينة لعالم نجيب محفوظ وشخصياته، تتحاور مع رؤية الروائى نفسه، مع محاولة للتعرف على جوانب من المختبر الابداعى الداخلى للروائى، وكيف تتكون الشخصيات عنده، ومن أين جاءت هذه الشخصية المعينة أو تلك. وعلاقة المتخيل الروائى بالواقع المعينى.. فى شكل من السياق المشوق الأقرب الى شريط تسجيلى حديث تعطيه حركة التقابل بين الصور، بواسطة «مونتاج» دقيق، معنى مضافا هو الذى يريده الناقد المحاور المناقش صاحب المواجهة النقدية.

هنا إذن مواجهة بين ناقد وروائى. على صعيد معرفى متقارب، تتوسل الحوار المباشر لاستخلاص حقائق الأشياء والبنى، وهى أيضا شكل من الصراع بين المواقع والرؤى بين الخلق وبين النقد.

ففى بدايات هذه المجابهة، حوار عن الكتابة عملية التحويل: البارقة الأولى. مكان التجربة فى العملية. مرحلة التامل الدخول فى الكتابة، توالد أحداث وشخصيات وأشكال خلال عملية الكتابة والتحويل. حوار حول الشكل، التامل فى الشكل بعد الكتابة على الأخص.. الشخصية الروائية. مدى علاقتها بالواقع كل الشخصيات واقعية بدرجات

متفاوتة .. مدى علاقة الخيال بالواقع وبالعكس.

دخول فى المناقشة: خلفيات كتابة رواية عن الماضى القديم، مثلا، وعلاقة هذا بالحاضر استعادة الماضى تتضمن موقفا محددا من الحاضر.. محفوظ يراوغ.. شكرى يهاجم، يشدد الحصار.. محفوظ يعترف.. كل كتابة هى موقف من الحاضر.

مناقشة حامية : شكرى يجابه محفوظ فى بعض مواقفه السياسية.. بالأخص : تأييد محفوظ للسادات فى «مبادرته» الى توقيع صك «كامب ديفيد» والصلح مع اسرائيل.. شكرى ينطلق من الموقع القومى العربى.. محفوظ يقف فى «الموقع القومى المصرى» يرى مصر كأنها قائمة بذاتها، منعزلة عن العرب، لاتتحمل حروبهم مع اسرائيل الخ... والمناقشة حامية، ومن موقعين. أو مفهوميين لا يلتقيان.. ومع هذا- يقول غالى شكرى- فإننى أرى أن نجيب محفوظ الروائى فقط هو الذى سيهتم به التاريخ والأجيال أما مواقفه السياسية- الصحفية-، إن جاز التعبير- فلن ترتفع الى هذا المقام.

مناقشة حامية أخرى : عودة محفوظ الى التاريخ القديم، فى كتابته رواية عن «اختائون» أيام السادات، الذى كان لايميل من تكرار شعار: «مصر ذات السبعة الاف سنة» غالى شكرى يفسر هذا النوع من الكتابة يومها بأنها تعبير عن الساداتية والارتداد الساداتى على الناصرية.. محفوظ يراوغ: «لم أكن ناصريا ولم أصبح ساداتيا.. شكرى يشدد الحصار، و محفوظ يحتفى وراء القول «أنا وطنى مصرى ولم اتغير»..

على أن هذه النقاش الساخن، ومن موقعين

مختلفين في السياسة الراهنة، لايشيره غالى شكرى من موقع الإدانة أو التحامل، بل من موقع محاولة الفهم والتوضيح : فهو ينطلق أساسا من حبه العميق لنجيب محفوظ الإنسان، ومن تقديره الكبير له كمبدع عظيم، وكوطنى مصرى يعبر فى أعماله الإبداعية عن مسيرة الشعب المصرى باتجاه التحرر والتقدم والعدالة الاجتماعية.. وهو كما يراه شكرى ينزج الى اليسار ويتعاطف- فى رواياته- مع مناضليه، ويكشف فى أدبه تفسخ البرجوازية ومغازى اليمين...

بين تلك «الاوراق القديمة» التى تحمل اصول مقالة عن سلامة موسى- والتى احتفظت بها، لسبب خفى منذ العام ١٩٥٩- وبين الكتاب الذى تقدم له هنا (اواخر العام ١٩٩٠) ... رحلة طويلة. خصبة فى الانتاج النقدى، انتج غالى شكرى خلالها أربعين كتابا، وعشرات الدراسات التى لم يجمعها فى كتب مستقلة بعدد.. ومشاريع عديدة.. وأحلام.

وفى كتب النقد الادبى، من بين هذه الكتب الأربعين استخدم غالى شكرى اشكالا متعددة فى الكتابة النقدية، وصل فى بعضها الى أنواع من التشكيل الفنى يرى الكاتب انها توصله إلى الأبعد فى معرفة العمل الفنى فى موضوع النقد والى الأوسع من القراء الذين يتوجه العمل النقدى إليهم بالأساس.

ومهما اختلفت مع غالى شكرى فى مواقفه النقدية أو السياسية، أو فى طابع علاقاته مع القوى وبين القوى.. فلابدأن ترى هذه الحقيقة وهى: أن هذه الكتب والدراسات تعلن حضور غالى شكرى المتواصل فى ساحة النقد الأدبى العربية، بوصفه من أكثر المتابعين نقديا للتناج

الجديد فى مختلف البلدان العربية ومن بين المجتهدين والدوين فى تطوير أدواتهم النقدية وتوسيع آفاقهم المعرفية.

وإذا كانت بعض الملاحظات النقدية والسياسية والشخصية، دفعت باتجاه أن يكون غالى شكرى الناقد مظلوما، ربا بين النقاد والباحثين فى حركة النقد الأدبى العربى، ومظلوما من بعض محدود من الكتاب- وهذا طبيعى- فإن حركة انتشار كتاباته بين القراء العرب، وتعدد طبعات العديد من كتبه، تكشف مسارا آخر لأعمال هذا الناقد الجاد والدوب، والحريص على تطوير مفاهيمه النقدية وتجديدها، كما هو حريص أيضا على تنوع الأشكال والاساليب فى بناء العمل النقدى.

الهوامش

- (١) غالى شكرى «سلامة موسى وأزمة الضمير العربى، دار الافاق الجديدة ط ٤، بيروت ١٩٨٣، ص ١٢
- (٢) المصدر نفسه ص ١٦
- (٣) المصدر نفسه ص ١٠
- (٤) غالى شكرى: «برج بابل/ النقد والحداثة الشريفة» دار نجيب الريس ١٩٨٩ ص ١٥-١٦
- (٥) المصدر نفسه ص ١٦
- (٦) غالى شكرى، من حديث له الى جريدة «المستورد» الاردنية فى ١٩٩٠/٧/٢٧، ص ٩
- (٧) راجع برج بابل (المقدمة) وكتاب «سوسيولوجيا النقد العربى- الحديث دار الطليعة بيروت ١٩٨١، صص: ٢٤٠-٢٤٣
- (٨) برج بابل، ص ١٥.

الحياة الثقافية

مهرجان المسرح التجريبي: لاوقت للتجريب: نبيل فرج / التجريب
والعقاب: اسماعيل العادلي / «اغتصاب» وجدلية القهر: د.
سامح مهران/ سينما: الكيت كات: وليد الخشاب/ شعاذون
ونبلاء: مى التلمساني/ رسالة باريس: كتابات جديدة لم تنشر
لفرويد: مجدى عيد الحافظ/ تواصل: رسالة رضا البهات، تعليق
على أمير العمري من نصري حجاج، قصائد
عن عنفي فى مطر، حوار الأصدقاء.



لا وقت للحرية لا وقت للتجريب!

سانتوس (اسبانيا) ولاورا فراويو (أمريكا)
ومحمد ادريس (تونس) ونبيل حفار
(سوريا) وسعد أردهش (مصر) وجوش
رزنر، أرب (المانيا).

فى حفل الافتتاح تحدث فوزى مهمى
رئيس المهرجان وأكد أن المهرجان مشروع
لتجديد حال المسرح المصرى.

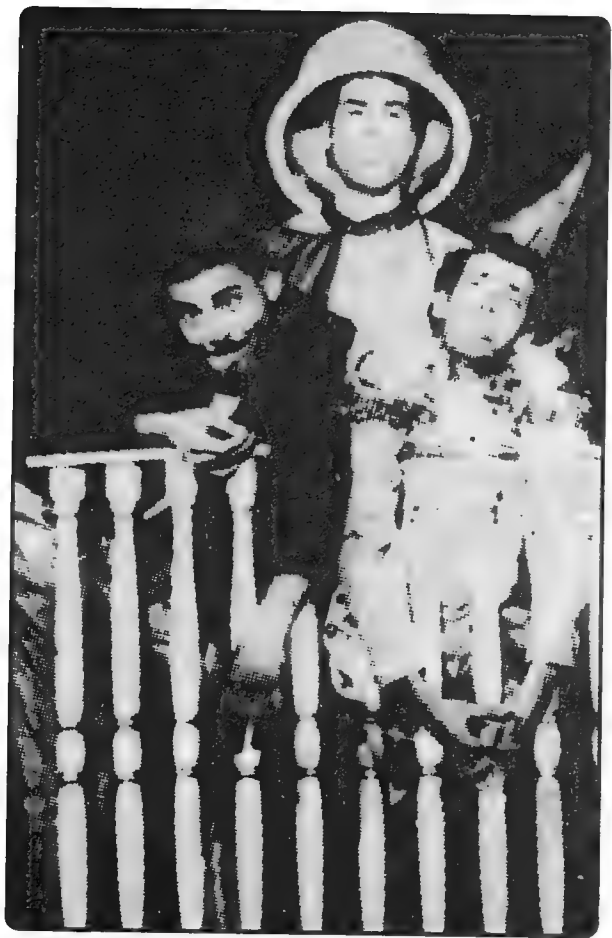
وتحدث وزير الثقافة فاروق حسنى
قائلا: إن تيارات المسرح فى العالم تتطور،
والمهرجان جاء ليكرم مجموعة من فناني
المسرح ويناقش قضاياهم، ويقوم مسابقة
لكل الابداعات المسرحية العالمية لتوسيع
مساحة الحرية فى الابداع.

ورغم النوايا الطيبة فى كلام السيد
الوزير، إلا أن الفوضى، وعدم الاهتمام من
قبل إدارة المهرجان جعلت من المهرجان

على مدار عشرة أيام شهدت القاهرة
وقائع مهرجان المسرح التجريبي الثالث.
وفى هذا العام تم تكريم أسماء د. يوسف
ادريس ميخائيل رومان، صلاح عبد
الصبور وجلال العشرى (مصر) واسم كاتب
ياسين (الجزائر) وكرم مطاوى (مصر) عبد
الكريم برشيد (المغرب) والمنصف السويسى
(تونس) ومحمد الماغوظ (سوريا) وروجيه
عساف (البنان).

وشارك فى المهرجان ٣٥ عرضا من ٣٢
دولة.

تكونت لجنة التحكيم من د. على
الراعى رئيسا. جورج لاملى (فرنسا)
وتاماس كولتاي (المجر) واندرىا كاميليرى
(إيطاليا) واندريه لوى برنيتى (المؤسسة
العالمية لمسرح) وخوسيه لويس الونسودو



«مولدا» وصاحبه «غايب». كما أن واقعة منع مسرحية «اللعبة» من تمثيل مصر، ومعاقبة مخرجها بإغلاق الأبواب أمامه، ألقت بظلال الشك على حديث الوزير عن «الحرية فى الابداع»، وجعلت مجريات المهرجان تناقضى عنوانه وهدهد.

ولأن مجرد اهتمام وزارة الثقافة بمهرجان للمسرح شىء طيب ولأننا دائماً على أمل أن نتعلم من أخطاء الماضى فإننا نتمنى أن يكون المهرجان الرابع معبراً عن «مسرح تجربى» حر، وليس سياحياً يعانى من تدخل الإدارة وأن يحصل المسئولون على احترام سمعة هذا البلد، واحترام الحرية.

ونقدم، هنا، ثلاثة موضوعات تتعرض لمهرجان المسرح التجريبي الثالث.

وأكبر شواهد هذه التقليدية، الانفصال التام بين المنصة والصالة، حتى لو امتدت المنصة فى عمق الصالة، وتحطم الحائط الرابع!

على أن الأخطر من هذا كله غياب رؤية كلية يمكن أن يتحرك الابداع التجريبي انطلاقاً من حدودها.

والذين حضروا الندوات الثلاث عن التجريب والتغير الاجتماعى فى ضوء المتغيرات العالية، التى عقدت فى المسرح الصغير بدار الأوبرا، وندوة يوسف ادريس والتجريب، أصيبوا بنوع من البلبلة نتيجة لتناقض المواقف والآراء حول التجريب.

ففى الوقت الذى يؤكد فيه عدد كبير من المشاركين فى هذه الندوات وغيرها، على الجانب الشكلى البحت للتجريب، وعلى الابتعاد عن الجمهور والتحلل من أى التزام إلا الالتزام بالفن، نجد فى المقابل من يؤكدون على أنه لاقية للتجريب ان كان من أجل التجريب، فى معزل عن الجمهور وقضايا العصر، وأنه لا بد من أن يتفاد التجريب مع الحياة المسرحية والاجتماعية ليؤتى ثماره.

يتناقض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي مع اسمه، ومع فلسفته فى حرية التعبير، حين يمارس فاروق حسنى وزير الثقافة وظيفة الرقيب، ويحذف أحد مشاهد مسرحية الافتتاح.

وكان من الأفضل لوزير الثقافة أن يترك للقاعدة العريضة من المثقفين والنقاد كتابة شهادة السقوط للمخرج، بدلا من أن ينوب عنهم فى توقيعها، ويصبح كل ابداع مهددا بالحذف من قبل السلطة.

ويتناقض المهرجان مع اسمه وفلسفته حين تقام عروضه فى مسارح مغلقة وعلى منصات تقليدية، بينما المعروف فى أنحاء العالم أن المسرح التجريبي مسرح متمرّد على هذه التقاليد الكلاسيكية المتوارثة، يقدم عروضه فى أماكن أحداثها، وفى المقاهى والمطاعم والساحات الشعبية والمصانع، ووسط أى تجمع.

ويتناقض المهرجان مرة ثالثة مع اسمه وفلسفته، حين تكون معظم عروضه تقليدية المبنى والمعنى، لا تمت للتجريب، كما أشار عدد كبير من المتحدثين من النقاد والمثقفين فى ندوات المهرجان وغيرها.



وقد ساعد على استمرار هذا الوضع عرض الكتب السبعة المترجمة والمؤلفة عن التجريب للمشاهدة فقط حتى اليوم السادس، أى إلى ما بعد منتصف أيام المهرجان، لعدم تحديد ثمنها!

ولو كانت هذه الكتب فى متناول الأيدى الممدودة، والعيون المتعطشه للمعرفة منذ اليوم الأول، أو قبل اليوم الأول، لأصبح من الممكن، أو على الأقل ليس من المستحيل، تقريب وجهات النظر المتناقضة حول التجريب، والتي يبدو واضحا أنها تناقضت وهى تقف فى العراء.

أما باقى التناقضات فسنجدها بين أهداف المهرجان فى اثناء المسرح العربى، بينما لاقتل بعض العروض والفرق- التى ترك للسفارات الأجنبية اختيارها- إلا أدنى المستويات الفنية، فى التجارب العالمية المحدثه.

والاحتكاك يمثل هذه العروض والفرق لن ينجم عنه إلا زيادة تدنى المسرح فى بلادنا، واقتاده لكل المقومات.

وأخيرا سنجد هذا التناقض فى الأسماء المكرمة التى اختلطت فيها رموز التقليد بالتجريب، بصورة تفقد المهرجان طابعه الخاص ورسالته الانسانية.

وبين هذين الفريقين ارتفع صوت أحد المسرحيين المدعويين لمهرجان المسرح التجريبى قائلا: «لاوقت للتجريب» حيث أن الفن طريق طويل والعمر قصير، يتهدده الموت فى كل لحظة! وعلينا إن نلقى بثقلنا كله على الابداع فى شروطه المستقرة!

كذلك كان هناك من يرفض النظر الى الأعمال التجريبية التى تعتمد على عناصر التشكيل والحركة دون الكلمة كأعمال مسرحية، بينما يرى الدكتور على الراعى، رئيس لجنة التحكيم، أن هذه الأعمال الخالية من الكلام المفهوم أعمال مسرحية كاملة، يتوفر لها كل عناصر المسرح الحى. وهكذا..

ويبلغ التناقض أقصى مداه بين من يرى انه لاقيمة للتجريب إن لم يصدر عن التراث المحلى وعن الذات المكتشفة بنفسها، مع نفى الآخر والثقافات على اطلاقها، وبين من يرون ضرورة ارتباطه بالفن المعاصر، وضرورة تخطى كل الأزمنة الماضية.

كان الغلاة هنا، على هذه الضفة، بنفس قوة الغلاة هناك، على الضفة المقابلة من النهر يتحركون فى جميع الاتجاهات، بلا بوصلة، وبلا إمكانية لإيجاد هذه البوصلة.



إسماعيل العادلي

التجريب.. والعقاب

يتمثلان أكثر ما يتمثلان في حركتنا المسرحية التمسمة، فقد سارعت أجهزة هذه الوزارة- فور انتباهها إلى العرض- إلى اختطافه هو وصاحبه، وتقديمهما معا كنموذج يؤكد طليعيتها هي الأخرى. وتكرر تقديم العرض لعدة مرات ودشن المخرج في أجهزة الاعلام كتجريبى قح، لايلين ولايتزحزح عن تجريبيته. وومئاسية إنعقاد الدورة الثالثة لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، فقد تقرر أن نفاخر بهذا العرض فى يوم الافتتاح. ولكن الذى حدث خلال ذلك، ان المخرج الشاب وهو طيب القلب كما ذكرنا، قد صدق أنه تجريبى حقا. وصدق كذلك أن المهرجان المذكور سينعقد من أجل عرض الإبداعات التجريبية فى المسرح حقا. وعلى ذلك فقد انكب على عمله يحذف منه، ويضيف إليه. وكان من بين ما أضافه، وقدمه فى حفل الافتتاح لوحة جديدة تحمل وجهة نظره (١١١) فأظهر على المسرح فوجا مصغرا للكعبة، يلتف حوله الراقصون، يتمايلون فى هوس وحماس، ثم إحدى الراقصات ترقص فوقها فى بهجة غامرة، وبخدعة بصرية يتحول

أعرف أنها ربما كانت المرة الأولى التى تظهر فيها الكعبة المشرفة على خشبة المسرح المصرى. وأعرف كذلك أن هذا الموضوع حساس، من تلك التى نتواطأ عادة، ونستمر عليها بالصمت، ولكن لأن المسألة أكبر بكثير من عرض اللعبة، وماحوته من مشاهد، فلا بد من الخوض فيها. والأمر لله من قبل ومن بعد. الذى حدث أن مسرحيا شابا طيب القلب، قد وقع فى أحابيل الأقاويل الرأججة عن التجريبية، والطيوعية، والحداثة، والتى تصم كل من ليس كذلك، بأنه متخلف رعديد. ولما كان الشاب حالما وطموحا، فقد عن له أن يجارى تلك الأقاويل.

فاستعان بالله، وأخرج عرضا صامتا، (وهذا أول شروط التجريبية حسب تلك الاقاويل) يقوم على حركة أجساد الممثلين أو الراقصين، وتقديم بعض المحدث البصرية. وأسمى عرضه ذاك «اللعبة».

ولما كانت وزارة الثقافة فى بلادنا فى حالة بحث دائم متواصل عن أى شىء يشير ضجة، لأنها تعاني من إفلاس وخواء شديدين،

نموذج الكعبة إلى برميل للنقط.

وكعنا هو واضح فإن الدلالة، أو المفزى، الذى تريد هذه اللوحة أن توحى به. هو أن بعض المبالفين فى إظهار التدين والحماس لرموز الإسلام، ليسوا أكثر من عبدة لقلوس النقط، اللوحة إذن إيماءة سياسية، أو اجتماعية، أو أخلاقية. لكنها- أبداً- ليست دينية!

فما الذى حدث؟

فى اليوم التالى راجت فى أروقه فندق الماريوت حيث تقسيم الوفود، وفى كواليس المسارح حيث تقدم العروض، إشاعة قوية تقول إن الفرقة التجريبية لإحدى الدول العربية النقطية، فى حالة غضب شديد، وأنها تهدد بالانسحاب من المهرجان احتجاجاً على تلك اللوحة. كما أن بعض الأصوات المصرية أيضاً قد أعلنت عن غضبها.

وفى اليوم الثالث للمهرجان- ٩/٣ قطعت جريدة الاهرام الشك باليقين، فنشرت فى صفحتها الأخيرة خبراً صغيراً، مفاده أن فاروق حسنى وزير الثقافة قرر حذف هذا المشهد نهائياً من العرض، لأن المخرج الشاب لم يحسن استخدام أدواته فى تصويره وصياغته، مما قد يخشى معه أن يؤدى إلى نوع من عدم الوضوح فى استقبال الجماهير له.

وما إن أصدر الوزير قراره هذا، حتى انطلقت الاقلام والأصوات المسعورة إلى حيث أشار لها القرار.. إلى المخرج الشاب (واسمه منصور محمد). وتسابقت وتبارت على نهش جسده، وكأنها قد أمسكت أخيراً بذلك الجاسوس الخائن الذى سلم رقابنا للأعداء... فهو مختلس، متناول، متهور، فاقد للعقل، مثير للاستياء، مقزز، أهان المقدسات.. وتشدد

البعض، فطالبوا وزارة الثقافة، وجميع الهيئات الفنية باصدار بيانات تعكس غضب الرأى العام من الاعتناء المشين على المقدسات الاسلامية. وما يدعو إلى التأمل حقاً أن واحداً من كل هؤلاء لم يقل لنا ما الذى أثار غضبه فى هذه اللوحة بالضبط؟ هل هو مجرد إظهار نموذج للكعبة على المسرح؟ أم حركات الراقصين؟ أم برميل البترول؟.. واحد فقط.. خبير دولى فى فنون الرقص ولاشك، استطاع أن يحدد- بالضبط- نوع ودرجة ومعنى حركات الراقصين، فقال انهم كانوا يترنحون كالسكارى. نسيت أن أخبرك أن الرجل الوحيد من رجال المسرح الذى جرؤ على الاختلاف كان سعد أردش. الذى وصف عرض اللعبة بأكمله بأنه جرى وشجاع.

وفى يوم ٩/١٥ أرادت وزارة الثقافة، أن تمنح لقرارها السابق بعداً مستقبلياً، وأن تسدل الستار نهائياً على عرض اللعبة، والحكاية بأكملها. فكما نشرت جريدة الاهرام فى صفحتها الأخيرة، أيضاً، أصدر وزير الثقافة قراراً ثانياً بتوقيع أقصى العقوبة على عرض اللعبة، ومخرجه منصور محمد. وذلك بمنع تقديم العرض فى مصر، وكذلك منع سفره إلى ليبيا كما كان مقرراً، ومنع تعامل وزارة الثقافة مع مخرجه، أو لايحى ذلك إعدام العرض، وتشريد مخرجه؟

وبعض النظر عن عرض اللعبة، وعن قرارى وزير الثقافة، فنحن لم نرو هذه الحكاية كلها. من أجل التفكه أو التشهير، لقد رويناها لأنها- فيما ترى- حكاية نموذجية شديدة الدلالة، تبرز لنا بوضوح، جوهر هذا المهرجان، وحدوده،



وأهدافه. ولأنها أيضا تعكس لنا
المناح الذي يجرى فيه الابداع
والتجريب في بلادنا.

تقول لنا هذه الحكاية أن هذا المهرجان لم
يعقد من أجل خدمة المسرح أو المسرحيين،
تجريبين كانوا أم تقليديين. وأنه عقد فقط من
أجل أن ننظر باننا مهرجانيون، ودوليون،
وتجريبون.

فها هي الأقدار قد ساءت لوزارة الثقافة،
راعية الفنون. والمنظمة لمهرجان التجريب،
الدولى اختصاراً تجريبياً، تحتم عليها أن
تواجه.. فماذا فعلت؟

كان بإمكان وزارة الثقافة بوصفها تفتل
أعرق المؤسسات الثقافية في الوطن العربي،
وبوصفها تشرف بالانتساب إلى أكبر وأعرق
مسرح عربي، وأخيراً بوصفها الداعية
للمهرجان، كان بإمكانها أن تنتهز هذه الفرصة
لتتصدى بشجاعة للمغاضبين، وتقول لهم أن
أحدنا لم يسيء إلى الكعبة المشرفة، وأنها
مصانة، عامرة، عزيزة في مكة، وأن مقدساتنا
أكثر تماسكا، وصلابة من أن ينال منها مشهد
راقص، كان الأحرى بها أن تقول لهم، إنه بفرض
أن المخرج قد جانبه التوفيق في التعبير عن
بعض الجزئيات، فهذه هي الديمقراطية، وحرية
التعبير اللتان لا مستقبل لنا بدونهما وهذا هو
المسرح، وهذا هو التجريب.

كان من الواجب عليها- كنموذج وقذوة-
أن تعلم الجميع، كيف يكون التصرف عند
الاختلاف، فتعقد للمخرج الشاب مؤتمرا
صحفيا، أو ندوة، يشرح فيها ما قصد إليه،
ويواجه ناقديه. أو ليست هذه الوزارة تنتسب
إلى حكومة تفاخر ليلا ونهاراً بأنه في عهدها
لم يقصف قلم، ولم يقمع فكر؟

اختارت وزارة الثقافة- للأسف- الحل
المسهل، المعتاد، وهو أن تدوس على أعناق
شباب، واعدين، بل على عنق الحركة المسرحية
المصرية برمتها. وهو حل مجرب، ورخيص،
ولا يكلف شيئا. إلا أن الأتكي من ذلك كله أن
هذا القرار قد هدد مصداقية المهرجان في
صميمها، إذ كيف يستقيم أن ندعى أننا من
دعاة التجريب ونعقد له مهرجانات، ثم عندما
يصدق شاب يقول ويجرب، ويخطئ، أو
يصيب، نفتك به. وبآله أجمعين، ونعلن عليه
حرما مقدسة.

إذا لم يكفك ذلك، لتصدق ما أقوله لك عن
جوهر المهرجان فانظر إلى فرحتنا الغامرة، لأن
الله قد بارك لنا في عدد الدول المشاركة في
المهرجان فارتفعت من خمس وعشرين دولة في
الدورة السابقة إلى إحدى وثلاثين دولة في
الدورة الأخيرة. ذلك بغض النظر عن مستوى
العروض، ومدى انتفاء معظمها إلى المسرح،
ودعك من انتمائها إلى التجريب. لقد شكونا
في أعقاب الدورة السابقة من مستوى
العروض، لكننا الآن نتذكر عروضاً مثل
العرض الألماني، أو البلغاري، أو التونسي، أو
الانجليزي، فنتحسر ونهكي على الأطلال!

وإذا أردت دليلا أو رأيا موثقا في مستوى
عروض المهرجان من الناحية الفنية، فانظر إلى
توصية لجنة التحكيم، وكل أعضائها من
المسرحيين الشقاء، التي أوصت فيها إدارة
المهرجان بأن تتشبت وتستوثق من تاريخ
وخبيرات وتجارب الفرق المدعوة إلى المهرجان،
وكذلك أن تفرق بين الفرق الهاوية والفرق
المحترفة وذلك حفاظا على مستوى عروضه.

لقد تعلمت إدارة المهرجان، أو سآزالت
تتعلم، بأن مهمتها تنحصر فقط في مراسلة

الدول، وطلب العروض أما اختيار تلك العروض فيقع في مسئولية الدول المشاركة، وذلك كما تقتضى لائحة المهرجان، التى قمنا نحن بوضعها ١١.

والواقع أن هذه اللائحة يجب أن تتفسير ويجب أن يكون هناك مستويات لهذه المهرجان: داخل المسابقة، وخارج المسابقة والذي يحدد ذلك هو نحن، ولا أحد غيرنا. ويجب أن نسمى بإلحاح على فرق، وتجارب بعينها لتأتى وتدخل المسابقة وتحظى بالاستضافة مع سائر الفرق المدرجة فى المسابقة. أما من يريد أن يأتى ليستعلم أو يحتك أو يسهر فى ليل القاهرة الجميل، فليأت على حسابه الخاص.

هل فى ذلك ما يدعو إلى الخجل؟ وإذا كنت ماتزال على تعتتك، ولم تصدقنى بعد، فانظر إلى تنظيمات المهرجان وإدارته، فرغم تلك الجيوش الجسرة من الموظفين الصفار، والمسؤولين الكبار، فإن الحكاية التى رويتها لك عن مسرحية اللعبة، تقول لنا أن مسئولا واحدا كبيرا أو صغيرا من كل هؤلاء لم ير لوحة الكعبة كاملة قبل عرضها.

أليس كذلك؟ بدليل أن وزارة الشفافة بقضها وقضيضها قد فوجئت، ودهشت، وذهلت، عند عرضها.

ثم انظر إلى ماحدث مع الفرقة التونسية التى اشترطت فى مراسلتها مع إدارة المهرجان، توفير تجهيزات مسرحية معينة، لايقوم عرضها بدونها. واجابتها إدارة المهرجان بأن كل شىء سيكون على مايرام. وجاءت الفرقة، وصمدت أمام مراوغات ومساورات إدارة المهرجان خمسة أيام كاملة، وفى النهاية لم تحصل على التجهيزات المطلوبة، ولم تقدم عرضها. يقول بعض المسؤولين أن السبب فى ماحدث يعود

إلى وقوع خطأ فى ترجمة المراسلات، ويهمس آخرون بأن الفرقة التونسية كانت- فقط- تريد أن تعرض فى مسرح الاوبرا الكبير، الوحيد الذى تتوفر فيه تلك التجهيزات. لكن الواقع والأوراق تؤكدان أن الفرقة التونسية على صواب، وأن الخطأ فى جانبنا.

ثم لماذا لا تنتظر إلى برنامج المقامات الشخصية مع نجوم المهرجان، والذي لم يتفد فى معظمه؟ ولم لا تنتظر كذلك إلى برنامج العروض؟ إن عدد الدول المشاركة فى عروض المهرجان ثلاثون دولة، وعلى افتراض أن مصر قد شاركت بعرض واحد هو الملك لير، فإن عدد الدول يصبح إحدى وثلاثين دولة. ثم إذا علمنا أن رومانيا وإيطاليا قد شاركتا بثلاثة عروض، وكل من أمريكا وسوريا ولبنان، بعرضين لكل منها، فإن عدد العروض الواجب مشاهدتها يصبح ثمانية وثلاثين عرضا. إذا انظرت إلى برنامج العروض فسوف تجد أنه قد صمم لكى يسمح لك بمشاهدة عرضين فى اليوم، على مدى ثمانية أيام. أى أنه يحرمك من مشاهدة أكثر من عشرين عرضا. وأنا أعرف بالطبع أن الإحاطة بجميع عروض المهرجان- أى مهرجان- أمر يستحيل تحقيقه، ولكنى أتعجب فقط: لماذا لم نصف عرضا يوميا ثالثا فى الظهيرة، يتيح لمن يريد أن يختار حرية أكبر؟

قالوا لنا، ومازالوا يقولون، أن مهرجاننا وليد، له من العمر والتجربة ثلاث دورات فقط، وأنه يجب أن يأخذ فرصته ليستعلم من أخطائه التنظيمية والإدارية. وهى حجة باطلة فليس مفروضا أبدا أن نبدأ من الصفر دائما، فبلادنا- والحمد لله- زاهرة بالمهرجانيين من كل صنف ولون، كما أن تنظيم المهرجانات لا يحتاج إلى أى تكنولوجيا متقدمة، إنه

يحتاج فقط إلى عمل وإخلاص واهتمام. ونحن نملك ذلك ونقدر عليه، لكننا نضن به، ونستسلم لفلسفة الموالد، والبركة في اللمة.

قد يتبادر إلى ذهنك بعد كل ما فات أن هذا المهرجان قد خلا من أية فضائل أو إيجابيات، وأن إلغاءه قد صار واجبا وطنيا، لكن الحقيقة غير ذلك تماما. فهذا المهرجان - مهرجان القاهرة - مكسب عزيز، وإنجاز هائل، طالما حلم المثقفون المصريون، بالحصول عليه، وعلينا جميعا أن نتبارى في التمديد بسلبياته حتى يصبح جديرا بالانتساب إلى مدينتنا العظيمة.

على رأس فضائل هذه الدورة للمهرجان تلك السنة الجديدة التي استنتها وهي إصداره لعدد من المطبوعات ضمن أنشطته المختلفة أوهى في الحقيقة إصدارات شديدة الجودة، كانت الحركة المسرحية، والمكتبة العربية في أمس الحاجة إليها، كذلك كان اختيار هذه المطبوعات يحقق توازنا فكريا وفنيا، افتقدته عروض المهرجان، هو الإنجاز لاشك فيه، نتمنى أن تستمر وينمو في الدورات القادمة، على أن تكون المطبوعات على ورق أقل فخامة وثمنا، حتى تعم الفائدة.

من فضائل المهرجان وإنجازاته الكبرى بغير نزاع أن التحكيم فيه يتم بصورة مثالية، وأن نتائج مسابقته تأتي دائما، فوق مستوى وشبهات المجاملة أو الانحياز كذلك فقد أظهرت لنا هذه الدورة كما أظهرت دورات المهرجان السابقة، المئات والالاف من عشاق المسرح الجاد الجميل، الذين كانوا يقفون بالساعات يتحملون فيها سخافات وأهانات موظفي المسارح، في انتظار أن يغزوا بلوحة من لوحات الفن الذي

يحبونه.

سارت ندوات المهرجان بانتظام كامل، عقدت كل ندوة في موعدها المعلن، بل وقبل انتهاء المؤتمر تم طبع الندوات كلها (أرأيت أننا نستطيع عندما نريد).

إن فضيلة الفضائل في هذا المهرجان - وبالبؤسنا - أنه أعطانا وعدا وحلماً برؤية عروض جميلة، وأعاد إلينا حماسا قديما مفتقدا، فرحنا نتكلم، ونختلف، ونتفق، على لاشئ.

والآن.

أطفئت الانوار، وأسدل الستار كما يقولون، ولم تعد المسألة ماحدث في مهرجان ١٩٩١، إنه هام فقط بمقدار سانتعلم منه، وتجنب سلبياته أما الأكثر أهمية فهو أن نعمل من الآن من أجل مهرجان ١٩٩٢. أن يجلس جميع المسرحيين المصريين دون استبعاد أحد لتعيد النظر فيما فات، ونعد لما هو آت.

هل يستطيع الفنان فاروق حسنى أن يؤكد لنا أن ما فيه من الفنان، أكثر مما فيه من الوزير، فيوجه دعوة عامة لعموم المسرحيين المصريين، لحضور مؤتمر ليوم واحد، يكون موضوعه الوحيد «مهرجان المسرح التجريبي».

على أن يسبق هذا المؤتمر اجتماع لجنة تحضيرية يرأسها واحد من المسرحيين الموثوقين. وليكن على سبيل المثال الاستاذ الدكتور على الراعى، ورئيس لجنة التحكيم في المهرجان الأخير.

هل يفعل الفنان فاروق حسنى ذلك؟
أم أنتى أيضا طيب القلب؟

«اغتصاب» وجدلية القهر

الذى يعنى بالسكان الفلسطينيين، يقتل ويعذب ويغتصب، اقتحم بيت دلال واسماعيل، عذب الرجل وقطع صدر المرأة بالموسى، وأذ يذهب الى زوجته يفر من أمامها الرجل ويعجز. وتسأله الزوجة راحيل الذهاب للطبيب النفساني منوحين. ونبدأ فى استرجاع الماضى: الأب والأم والعشيق رئيس الاستخبارات مائير.. حملت الأم الأب على الهجرة الى أرض الميعاد وعندما وصلا لاحت الحقيقة.. فالأرض ليست خاوية وإنما يسكنها شعب، الحياة شائكة درويها ويحوطها من الدم الكثير.. إذن الأمر خدعة، هكذا يستقر تفكير الأب ويلجأ فاباً الى كمانه ييشها

ينطلق جواد الأسدى فى فنه من مقولة لجان جينيه تقضى بالتعامل مع أى نص كهيكل للإخراج ليس إلا، وهذا يمتلك جناحين يتأيان به عن الثبات والتقدير وهذا بالضبط ما فعله بالقصة المزدوجة للدكتور بالمى لبايخو والتي عالجها عربيا الكاتب السوري سعد الله ونوس. وتعنى الازدواجية هنا تبادلية التفضيل بين القاهر والمقهور اسرائيلى يستبيح فلسطينا فيصاب بالعنة. ولكن يختلف النسان، ففى نص سعد الله ونوس يصحو ضمير الجلاد «المعذب» بينما فى نص بايخو لا وجود لهذه الصحوه. ونبدأ مع اسحق وهو عميل من عملاء القسم الداخلى بالموساد... القسم

* نشرت «أدب ونقد» نص مسرحية «اغتصاب» لسعد الله ونوس، فى عددها رقم ٥٤، عام ١٩٨٩.

مجلس القضاة الأردني

W



سعد أردش



د . هدى وصفر



د . علي الراعي



كرم مطاوع

وعجزه الحياتي وينتهي. تتعلق الأم برجل الأمن متجلط الدم بارده، عشقت قسوته النقيض لما تراه في الأب/ الزوج من ضعف وتردد، ولكن ليس لمثل هذا العشق أن يكتمل، فرجل الأمن عاجز عن التحقق كرجل وهو منها يدعى الطهارة. ولأن الزوجة/ الأم لا تملك الا التصديق صدقت أن اسرائيل لا يبينها الا الأطهار أصحاب العفة.

ويرتبع المثلث وتكتمل أبعاد الصورة بالابن اسحق الذي يدفع به ليربى ككلب حراسة، ولأنه لم يعرف أباً له الا مائير، يرثه في كل شيء حتى في عنته، فالقصة متكررة وتلوح بالنهاية الحتمية لاسحق وهي تغلب الحيوانى على الإنسانى العارض!! وهنا يتوقف جواد الأسدي ولا يستمر مع سعد الله ونوس الذي رسم في المقابل شخصية

وبالإضافة إلى تسويد الإطار المسرحي كدلالة على اسوداد الواقع وظلامه استعان جواد الأسدي مخرج عرض «اغتصاب» بمجموعة من الدلالات المسرحية التي تكشف عن وعيه الحاد وفهمه العميق للنص ولما يريد أن يوصله، فقد وضع سلما في خلفية المسرح وأستخدمه كأداة تعذيب مادية لدلال، وفي نفس الوقت كأداة تعذيب نفسية ومعنوية لاسحق، ذلك أن صعود اسحق في وظيفته مرهون بحيوانيته في تعذيب الفلسطينيين وصلبهم. كما استخدم المخرج الشمعدان اليهودي المعروف كوسيلة إنارة وحيدة في المشهد الذي حاول فيه رئيس الاستخبارات ماثير أن يهدئ من روع اسحق، وذلك دلالة على أن الموروث العنصري الصهيوني يتحكم بالاسرائيليين وهم يستتيرون به ويسترشدونه. أما الدلالة الثالثة فتجسدها المرأة المثبته في أسفل يسار المسرح في مواجهة الجمهور لتؤكد على استخلاص قناة وبلورة انتماء وتحديد موقع بعدما ظهر الوجه الاسرائيلي واضحا وجليا.

وعما يؤخذ على العرض عدم توفيق المخرج في تحقيق نوع من التوازن التمثيلي بين المسئلة التي قامت بدور دلال، ودلع الرحبي التي قامت بدور راحيل والتي فازت بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان القاهرة الثالث للمسرح التجريبي، ذلك أن التفاوت الظاهر لصالح راحيل جعل الجمهور يتعاطف معها غير عابئ بخطابية دلال وصراخها.

اسرائيلية موازية عاقلة تحقق بعض التوازن الدرامي في العمل الاوهى شخصية الطبيب منوحين المتعاطف مع العرب والمتفهم لقضيتهم. إن رؤية جواد الأسدي انصبت على محور اللاتعايش العربي الاسرائيلي، فدلال الفلسطينية علمتها تجربتها أنه لاتعايش هناك وأن الارض لاتتسع للعرب والاسرائيليين، فالأرض اضيق من القبر إذا لم يزولوا فلأما نحن وإمامهم. وقد تفاضى جواد الأسدي عن عنصر التحول في شخصية دلال ووعيتها الذي اكتسبته بعدما دفعت ثمن سلبيتها في محاولتها إثناء زوجها اسماعيل عن الكفاح، لذا جاءت دلال الفلسطينية كشيء مجرد، بلا خصوصيتها التي رسمها سعد الله ونوس وكم بدت باهتة ومحملة بالشعار. إننا في نص ونوس نلمح هذه الخصوصية التي ميزت دلال، فهي تقص عن نفسها قائلة:

«في بيت أبي لم أعرف شيئا»
عن اسرائيل، كان أهلي يعيشون
قروعة من الفراء والتمالي
، يخافون من الثورة والرعاع
ونادوا ماكانوا، يذكرون اسرائيل.
حتى حرب ٦٧ لم تهزهم، وأبي لم
يخف شحاته بعهد الناصر وأنصاره
وفي تجسده لأحداث الاغتصاب قسم
جواد الأسدي خشبة المسرح إلى مستويين
يعكسان زمكانين مختلفين يفصل بينهما
مجموعة من أبواب الاكورديون، المستوى
الأدنى يعكس ما يحدث موجودا وحاضرا
والمستوى الأعلى يعكس ما جرى ضمن
عملية الفلاش باك أو ما يحدث في نفس
اللحظة في مكان آخر.

«الكيت كات»:

الحصار فى الكادرات والمكان

انعقد فى الشهر الفائت مهرجان الأسكندرية السينمائى السابع. وقد انتهى المهرجان بغزو نهلة عبيد بجائزة أحسن ممثلة عن دورها فى فيلم «توت توت»، وفاز محمود عبد العزيز بجائزة أحسن ممثل عن دوره فى فيلم «الكيت كات»، وفاز على بدر جان بجائزة أحسن مخرج عن فيلمه «الراعى والنساء» بطولة سعاد حسنى ويسرا وأحمد زكى، والذى فازت عنه الفنانة الكبيرة سعاد حسنى على جائزة الاداء المتميز. كما فاز داود عبد السيد، مخرج «الكيت كات» بجائز أحسن سيناريو عن نفس الفيلم، الذى حصل عنه، أيضا، أنسى أبو سيف على جائزة أحسن سيناريو.

هنا إضاءة نقدية لفيلم «الكيت كات»، المأخوذ عن الرواية المتميزة للكاتب المتميز [عضو مجلس تحرير «أدب ونقد»] إبراهيم أصلان.

«مالك الحزين» لإبراهيم أصلان أنواع: فالأب الأعلى (محمود عبد العزيز) لا يشعر إلا بنقص الفلوس والحشيش. فيعوض ذلك بالفناء ويقليل الحشيش إن وجد وبحكايات مختلفة عن كف بصره لما رأى أجمل فتاة أو عن الحسنات اللاتي يدعى رؤيتهن. وتتجلى قصة كذبة واستمتاعه به عندما يصادق أعمى آخر ويدعى له أنه يبصر، ثم يخلق له عالما تمتعا من الكلمات يضحكنا، ويبكيها عندما تصدنا الصورة بتناقضها مع عالم

كما قال داود عبد السيد، «الكيت كات» فيلم عن العجز، كل من فيه عاجزون أو محبطون. وهم يحكون إحباطهم أو نقصهم طوال الفيلم، مما يعطى أهمية خاصة للسرد الشفهي داخل الصورة، متقاطعا مع الرد السينمائى، وهو ما يخلق أحيانا توترا بين الكلمة والصورة وغالبا ما يؤدى لإثراء الصورة بالكلمة، حيث يكسر الحكى إطار الصورة ليدفعنا إلى عوالم أخرى وأزمنة مختلفة، مادية أو نفسية. والإحباط فى الفيلم (المأخوذ عن رواية



وبصفة عامة فإن حجم الحكى الذى يشير دائما لعالم لاثراه بالصورة، كالماضى الجميل أو الأمانى يضغط بثقله وبغياحه على الشخصيات فيضاعف من الهموم التى تعرضها الصورة.

والفيلم كالدائرة المغلقة، فلا شئ يتحسن فيه أو يتطور بحق. الأب ينتهى من بيع المنزل، وصديق والده آخر شاهد على أيام الماضى السعيدة يموت، ولاترى الابن يسافر، بل نراه يشارك أباه الغناء و

الكلمة الجميل.

أما إحباط الأبى (شريف منير) وعشيقته (عايدة رياض) فمختلف: إحباط يستهلكهما ببطء، ولا مفر منه إلا فى ارتعاشات الجنس. هى تحكى رغبتها فى الاستقرار بعد زواجهما وطلاقها من رجل لا يحترم جسدها. وهو يحكى رغبته فى السفر. رغم اشتراكهما فى الإحباط وحكيه إلا أن كلا منهما يهفو إلى عالم مناقض للآخر.

الضحك ويؤدي أغنية عن عوالم- يخلقها شخص بخياله. أى أن كل التقدم الذى حققه الأبن هو خروجه من حكي إبطاه المستنزف إلى غناء إبطاه لتعويض النقص.

لا نجد علاقة حب منتجة فى الفيلم، فلا واحدة تحمل بالزواج من رجل أو بالجناب طفل. فتساء الفيلم كلهن خائنات لأزواجهن أو باحثات عن التعويض فى أحضان رجال غير من قدرلهن المجتمع، فزوجة «المهندس» تخونة مع بائع الحشيش وزوجة الصانع تخونة ثم تهرب فيهرب هو الى البيرة.

عالم الفيلم كله مغلق ومحيط، لا مخرج فيه إلا الكلام والمكيفات على أن ذلك يضحكننا، تاركاً فى الخلفية غصة فى حلوقةنا وربما استمتعنا بوسائل الهروب: الحشيش والخمر والجنس.

لذا فالكادرات والمكان يعبرون عن هذا الحصار. إيقاع الفيلم يغلب عليه الهدوء النسبى لثبات الكادر لمدة طويلة قد تصل إلى الدقيقة، يعوضه توتر الحركة المثيرة أو الحوار الساخن أو الأغنية داخل الكادر، ثم الاكتظاظ بعناصر عديدة من الأكسسوار والشخصيات مع غلبة اللقطات القريبة والمتوسطة التى تضم عدداً من الشخصيات يملأ كل مساحة الشاشة، حيث يكاد الفيلم يخلو من لقطات أكبر من متوسطة.

وازدحام الكادر ليس فحسب تعبيراً عن المعنى، بل هو نقل واقعى للحى الشعبى حيث يتكدس البشر والجماد. لذا نجد عناصر الكادر منتقاه بعناية شديدة، مع توزيعها بحس جمالى، لتعبر كذلك عن الفقر رغم تراكم الأشياء. وأبرز تمثيل لذلك أن عشيقة الابن فى منزلها لا تجد مكاناً

تخلو فيه إلى نفسها إلا الحمام القذر. وحتى هناك يقتحم عليها أهلها عالمها. حتى عندما تتذكر لحظات الحب الخاطفة تخرج من المنزل فلا تجد الا شارعا ضيقا لاتكاد تبدو منه السماء.

إلا إن الشرط الصوتى «يوسع» المكان ويشريه. فالمؤثرات، وخاصة الأغاني فى الخلفية المنبعثة من أجهزة الراديو، كثيرة وعالية، لتنفل لنا «وجهة نظر» الكفيف. والأغاني لاتشير لزمن معين، فهى من الكلاسيكيات- أم كلثوم فى العادة- إن كانت تعبر دائما عن الحالة النفسية فى المشهد، فنسمع لىالى الأنس فى فيينا لتتذكر رغبة الابن فى السفر أو أغاني الشجن لأم كلثوم لتتذكر لهفة عشيقة الأبن أما الموسيقى التصويرية فمبنية هى الأخرى على توتر فى التنصية الرئيسية بين آلة الأرغن الغربية وآلة القانون الشرقية رغم ارتباطهما بشكل مابالإشارة إلى الدين (تباعاً فى ثقافة الغرب المسيحى والشرق المسلم). ودائماً مانسمع هذا النغم فى مشاهد حكى الذكريات التى دائما ماتكون حزينة ولو بالموسيقى، لمجرد أنها ماضى، حتى لو كان مضمون الذكرى مفرحاً.

الحديث عن الكيت كات لا ينتهى. فذلك خطاب زمن ردى نعيشه ونبيع فيه ببيوتنا لقاء حشيش وتذكره سفر للخليج، والأعمر فينا أكثرنا إحصاراً. الأفضل أن نستمتع بفيلم داود عبد السيد شديد الإبهاج والإزعاج، أو أن نخنى كأبطاله.. أو نموت... أو فلنتجنب مصيرهم ولنفعل شيئاً... لنفعل شيئاً.

فيلم أسماء البكرى: شحاؤون ولكن...

لأسماء البكرى هن رواية بنفس الاسم «شحاؤون ونهلاء» كتبها بالفرنسية البهر قصيرى.

ورغم أن كتابات البيرقصيرى تتسم بشدة الاستعلاء على بسطاء المصريين والنظرة الجائدة الأجنبية (الفيلم انتاج مصرى فرنى مشترك) إلا أن الفيلم لا ينقل الى المتلقى تلك النظرة القاسية فهو لا يحاكم ولا يدين، وإن كانت أجواء الفيلم لا تخرج عن الدعارة، المخدرات، القتل، الفشل فى التكيف مع المجتمع، الضياع. لقد استطاعت المخرجة نقل تلك الصور بحساسية وشاعرية جميلة تجعل موقف المتلقى محايداً. كما أن بناء الفيلم المحكم واهتمام مخرجه بكافة التفاصيل الصغيرة فى استخدامها للديكور والاضاءة وعنايتها بخلق أجواء خاصة غريبة على عين

فى حى شعبي فقير متهالك تنتشر فى أرجائه القاذورات، تجمع القوادى فتياتها فى حنطور وتعلن أنهن ذاهبات لزيارة السيدة! تبسقى إحداهن وحدها فى المنزل. صلاح السعدنى ينام على فراش من الجرائد تفرقه المياه المتسربة من تحت الباب، ونكتشف أنهم يقومون بغسل ميت وأن الجرائد المتبللة تعلن عن دخول برلين. يبحث السعدنى عن أحمد آدم الذى يمدد بالحشيش فى بيت القوادى ولا يجده. تحاول الفتاة اغراءه، يقتلها، يحقق فى هذا الحادث عبد العزيز مخيون. تحتذى شخصية صلاح السعدنى. يعرف أنه القاتل لكنه لا يلقى القبض عليه. يلقى الأمريكان قنبلة نووية على هيروشيما، يتحول الضابط الى صعلوك آخر ويلحق بركب الصعاليك. صلاح السعدنى وأحمد آدم. بذلك ينتهى أول فيلم روائى



فهو ينوى الدفاع عن إحدى الفانيات والزواج منها... وعيد العزيز مغيون الضابط الذي يحقق في مقتل الفانية ويحتقر الجميع ويحوم شكوكه حول صلاح السعدنى. لكل شخصية من هذه الشخصيات جانب من جوانب التمرد على أطر المجتمع المتعارف عليها وعلى رأس هذه الشخصيات صلاح السعدنى، فهو أستاذ جامعى (كما يوضح لنا الفيلم من خلال ثلاثى بالك) يكفر بكافة القيم الانسانية إثر الهزة التى أحدثتها الحرب العالمية الثانية فيدمن تعاطى المخدرات، ويعيش على مراجعة حسابات القوادة، على وجهه ابتسامة ساخنة.. فهو العارف بالحقيقة، الفيلسوف، النبيل رغم فقره واتحاده فى الدرك الأسفل من

المتلقى المصرى جعلت طرافة الشخصيات وعيشتها عنصرا من عناصر الجذب وشكلا من أشكال الواقعية الطبيعية. لكن السؤال الذى يطرح نفسه ولايجد إجابة شافية هو: هل تأثرت مصر بالحرب العالمية الثانية على المستوى الشعبى إلى حد أن يفرز المجتمع المصرى أنماطا بشرية مثل تلك التى يقدمها الفيلم؟

تدور الأحداث حول شخصية صلاح السعدنى العيشية العدمية، التى تنكر الأخلاق وتستعزى بالنظم والقوانين الاجتماعية. يدور فى فلك هذه الشخصية ثلاث شخصيات رئيسية يقوم بادائها ببراعة كل من أحمد آدم الصعلوك الفهلوى، الرقيق أحيانا، الساخر دائما... محمود الجندى الموظف الحكومى الذى يحارب الظلم فى الوطن وفى بيت القوادة،

الفيلسوف التى تظهر معالمها بوضوح كامل رغم الظلام فى بعض الأحيان.. وتلتقى معها فى نفس الملامح حجرة أحمد آدم.

هكذا يلعب المكان دورا هاما فى خلق الجو النفسى للشخصية، خاصة أن اختيار المخرجة غالبا ما يقع على الأماكن الضيقة المغلقة التى لا تتسع لظهور شخصيات كثيرة، مستخدمة فى ذلك الكادر المتوسط المكس. أما الشوارع فقد تم توظيفه بشكل فلكورى مصورا فقر وقذارة الحى وأهله، مقعما بالألوان أحيانا، مظلمة فى أغلب الأحيان، صغله فى ذلك مثل بيت القواد.

وقد يعتقد البعض أن اشتراك فرنسا فى إنتاج هذا الفيلم يقلل من قيمته ويشير حوله الشبهات. والواقع أن شركات الإنتاج الغربية قد دأبت على إبراز وتصوير سلبيات دول العالم الثالث وتقديهما للمستفجر الغربى ربما لإرضاء غروره وربما لأغراض سياسية مشبوهة (تتشرك فى إنتاج الفيلم القناة السابعة بالتلفزيون الفرنسى والتى تتعاطف بشكل خاص مع الصهيونية بالإضافة الى شركة إنتاج فرنسية خاصة). والواقع أيضا أن مثل هذا الفيلم لا يغطى تكاليفه من خلال عرضه فى مصر لندرة اقبال المتفرج المصرى على تلك النوعية الجادة من الأفلام وإنما من خلال عرضه فى فرنسا وتوزيعه فى أوروبا. لكن هذا لا ينفى عن الفيلم شاعريته الخاصة ولا يقلل من قيمته الفنية بالنسبة للمتلقى المصرى والعربى الواعى، على أمل أن يكون المتلقى الأجنبى على درجة عالية أيضا من الوعى.

المجتمع. أما أحمد آدم القهلوى البسيط فهو يكتب الشعر ويعلم بفتاة بورجوازية تقضى بصوت أنزالي ويبيع الحشيش.. محصور الجندى الموظف الحكومى يندفع عن الفرائى ويتحدى بذلك المجتمع والسلطة. أما عبد العزيز مخيون فترسله علاقة حب بشاب آخر استطاعت المخرجة أن تنقلها بحساسية مرهفة.

وينشأ الصراع بين عبد العزيز مخيون رمز السلطة من ناحية وبين صلاح السعدنى الذى يقتل ويتسمم للعالم بسخرية، وأحمد آدم الذى يؤمن به ويحبه ومحمود الجندى الذى يهوى التحدى ليؤكد ذاته، فيتحدى الضابط مثل المجتمع من ناحية أخرى. لكن هذا الصراع يكتسب بعدا نفسيا خاصا من خلال توظيف الديكور والأضواء لتخدمة هذا الغرض. استطاعت المخرجة أن تبرز هذا التقابل المستمر بين الشخصيات والتى يخلق ثنائيات متضادة فى بعض الأحيان: عبد العزيز مخيون الباحث عن الحقيقة وصلاح السعدنى العارف بالحقيقة، مترواثة أحيانا أخرى: صلاح السعدنى «الأستاذ» وأحمد آدم الصعلوك الذى يهوى الشعر، من خلال التقابل الواضح فى ديكور وأضواء قهوة الاقنيدية الانيقة التى يرتادها عبد العزيز مخيون والقهوة الشعبية الفقيرة محددة المعالم التى يرتادها صلاح السعدنى وصديقه. هناك ضوء معتم يسوده اللون الأصفر والبني الباهت وهنا النور يضى كل شئ، حيث تكمن حقيقة واقع الشخصيات. نجد نفس التقابل بين ديكور بيت ضابط الشرطة الذى يسوده نفس اللون الأصفر وبين حجرة الصعلوك

كتابات لم تنشر: فرويد ما قبل فرويد

بعائلة اخرى، فيسرى فى أم أحد الأصدقاء « ألونورا فلوس » انها تمتلك امكانيات لا تمتلكها والدته، إذ كانت ذات عقلية حديثة، ومتحررة، ومشققة، مما جعلها تتخطى بعقليتها تلك حدود الجيتو الذى عاشوا فيه، ويرى فى زوجها « ايناز فلوس » أنه كان يبرهن دائما على قدرته على عكس والده، إذ استطاع « فلوس » ان يتخطى الأزمة التى عصفت بصناعة النسيج، واحتفظ بشروته، ولم يقادر فيسربورج إلى فيينا، لقد أشار الشاب سيجموند بنفسه لهذا فى خطاب سنة ١٨٧٢ لصديقة حيث أوما بأنه كانت لديه رغبة فى كتابة رواية عائلية يتخذ منها « ايناز فلوس » أبا و « ألونورا » أما .

لم يكن قد تجاوز عمرهما بعد الثالثة عشرة، حين قرر كل من الطفلين، ادوارد وسيجمونر التمرد على واقعهما، فقد كان ادوارد يعيش نفس الوسط الاجتماعى لسيجموند ابنا لأحد رجال المال، يهودى من أصل روماني، يسكن چاس JASSY ثم برايلا BRAILA على نهر الدانوب، عاش طفولته فى كبت وتزمت شديدتين، إذ كان والده خاضعا بشكل مطلق ليهوديته، لم يحتمل مثل هذه التريبة القاسية، وأخذ يتوق إلى تنسم افكار اخرى اكثر حرية.

ولم يكن واقع صديقه سيجمونر بأحسن منه، فقد كان يتوق هو أيضا أن يغير عائلته

التمرد على المال

كان هذا واقعهما المشترك على المستوى الذاتي، إلا أن تلك الفترة على المستوى الموضوعي، خاصة في أعوام (١٩٧٠-١٩٨٩) كان لها شأن آخر، في تشكل العقل الثقافي لقيينا، حيث قوبلت السلطة البابوية المتجسدة في البيروقراطية الإمبراطورية بمعارضة شديدة في جميع الأوساط، وكانت هذه المعارضة لدى الطلاب اليهود على وجه الخصوص من أبناء رجال المال والتجارة تأخذ شكل إرادة تخطي الآباء في التحول للعمل الذهني والتمرد على المال والتجارة، ومن هنا جاء إعجابهم بالعالم والفنان والكاتب على حساب التاجر ورجل المال... الخ. على الرغم من أن هذا لم يستمر طويلا، فأغلت الآباء كانوا يجبرون أبناءهم على الاشتغال بالمال والتجارة حتى ولو أنهم درسوا في الجامعات، وخير مثال هو إدوارد سيلبرستين ذاته، فبعد حصوله على شهادة الحقوق، وبعد أن أصبح عضوا في الحزب الاشتراكي، يهود لرومانيا ويجهده أبوه على الاشتغال بالمال تماما مثله.

لم تكن إذن ثورة وتمرد مراهقين إدوارد سيجموند من خلال التعلم صدمة، فقد ساهم الذاتي والموضوعي في نحو صداقة عميقة بينهما فكلاهما متمرد على أسرته وعلى مجتمعه، وبشكل خاص على كل ما أحاط بهما من غش وعدمية وتزمت يني... وعلى الرغم من ابتعاد كل منهما عن الآخر مكاتبا، إلا أنهما ظلّا مخلصين لما جمعتهما من وشائج مشتركة في مراهقتهما.

ومثل كل المراهقين في كل زمان، ومكان،

كانا يعبان أن تحكي لهما الحكايات، التي تأثرا به، وبعد الكاتب الأسباني سرفانتس -CER VONTES هو أول من تأثرا به، لحسد جعلهما يقرآن معا تعلم اللغة الأسبانية خصيصا- دون معلم أو قواعد- ليستطيعا قراءة إبداعات مؤلفهما. ولم يكن اهتمامهما بهذا المؤلف محض صدفة عابرة، إذ كان يتوأم تماما مع طموحاتهما، أو مع ما قررا القيام به، إذ كان سرفانتس كاتباً منبوذاً في ذلك العصر على جميع الأصعدة، حيث أراد التعبير عن موضوعات «أخرى» غير كلاسيكية، موضوعات تجمع بها الحياة الإنسانية، دون أن يعبأ بقيم ذلك المجتمع القديم ذي الوجهين، ولعل هذا وحده هو سر إعجاب الصبيين به، رفضه للتقاليد والقيم المتهاكمة.

كشف النقاب

نتعرف على هذه الصفحات المجهولة من تاريخ سيجموند فرويد مؤسس التحليل النفسي، من خلال الرسائل التي كتبها بنفسه في سن الخامسة عشرة بين أعوام ١٨٧١ و١٨٨١، وأرسلها لصديقة إدوارد سيلبرستين -EDUARD SILBERSTI- EN، وأميل فلوس -EMIL FLUSS وهي الرسائل التي احتفظ بها سيلبرستين، وتم نشرها، وتعتبر ثلاثة أرباع هذه الرسائل مجهولة، وقد ترجمها للمفرنسية أخيرا كورنيليس هيم -CORNELIUS HEIM تحت اسم: سيجموند فرويد: رسائل الشباب- وعي اللاوعي، ونشرتها دار نشر جاليمار في ٢٧٢ صفحة، وأهمية هذه الرسائل أنها تكشف النقاب عن سنوات تكوين فرويد الشاب، وهو جانب لم يلق عليه الضوء حتى الآن، ولأن هذه

يخص موضوعه: «أنه بالأحرى الجانب الرومانسي للشيء. هو الذي يدفعك، الحرية اللاتهامية والتي تعمل في جانبيين، معارضة الظاهري، والصلابة ذات الوجهين وبرودة ما يسمى بالمجتمع الصالح. مع هذا فلتفكر صديق العزيز، إن قدرتنا على المبادرة والفعل هي كل مانستطيع، أريد القول أنها محددة بفعل تدخلنا، نادراً ما نستطيع التأثير عليها أثناء سيرها، ولانستطيع التأثير عليها أبداً في نهايتها... الإنسان هو الذي يعتقد أنه المشرع لذاته، وهو مرشد ذاته، وقاضٍ ذاته». ولطالما حاول سيجموند أن يؤكد أن الإنسان غير قادر على التحكم في أهوائه، باعتباره الوحيد الذي يقررها، ولطالما حاول أن يطبق هذا على نفسه.

وفرويد الشاب لم يكن هذا الشاب الثميني الحالم فقط، كما بينت الرسائلان السابقتان فهناك رسائل أخرى تبرز لنا كيف كان فرويد مطبوعاً بعلوم عصره سواء بالفكر الألماني من خلال فلسفة فيورباخ وعلم نفس يوهان هيرارت، أو بالفكر والتعليم في فيينا من خلال علاقاته المباشرة بالفيلسوف برنتانو وعالم النفس بروك.

إذ أخذ فيورباخ على الهيجلية كونها: علماً بينما تحول إلى فلسفة، وأن التأكيد على فلسفة متعالية أدى إلى الأغتراب، والذي يجعل الخروج من هذا الأغتراب ممكناً هو العودة إلى الإنسان الواقعي، مجد فرويد يستوحى فيورباخ، خاصة فيما اتصل «بالحسية» والنقد الديني وذلك للحصول على منهج راديكالي في رفضه الهيجلية، حيث إن «الحسية» تسمح بالأخذ في الاعتبار اختلاف الجنس، والأعتراف بـ «أنا» و«أنت» كما أن نقد

الرسائل قد كتبها فرويد نفسه في مراحل حياته الأولى وعلى مدى عشر سنوات كاملة، فإنها يستمكننا لأول مرة من متابعة التطور الفكري لمؤسس اللاوعي.

وقراءة في هذه الرسائل تجعلنا نضع أيدينا مباشرة على شخصية هذا الشاب الذي ظهر من خلال ماكتبه في هذا السن مادياً حسيماً، وضد الدين، وثائراً وحالماً وشغوفاً بقراءة الكتب، يحاول تأمل كل شيء، ويحلل أحداث الحياة البسيطة والطبيعية فيكتشف فيها أبعاداً جديدة، فهو الذي يصف نفسه في خطاب لادوارد في ٤ سبتمبر سنة ١٨٧٧ بأنه مراقب حاد البصيرة، نتيجة معاشته لأفراد أسرته المتعددة حيث أستطاع مراقبة كثير من طبائعهم في سياق تطورها مما ساهم في تكوين نظريته الثاقبة، وفي نفس الخطاب، يمكننا استشفاف أحد الجذور القديمة لدى فرويد عن فكرة «التحول» TRANSFERT، حيث يحكي لصديقه عن إحدى مغامراته العاطفية في نفس العام فيقول «يبدولي، اني حولت على هذه الفتاة «جيزيلا» نوعاً من الصداقة، والاحترام، وذلك ما جعلني استوحى الأم «ألونورا»... إنني ملئ بالاعجاب لهذه المرأة، التي لا أحد من ابنائها يشابهها على الإطلاق» ربما تظل فكرة التحول هنا كامنة وليست واضحة، وكما نعلم كان علينا أن نتنظر حتى عام ١٨٩٩ حتى يشرح لنا فرويد هذه الفكرة.

الصلابة ذات الوجهين

ونتعجب حينما نقرأ رسالة الفتى سيجموند لصدييقة ادوارد في ٢٧ فبراير سنة ١٨٧٥ نتعجب من هذا النقاء الفكري في سن مبكرة ومن هذا الحسم الذي أنهى لديه كل تردد فيما



تعلم أن الفتي الحالم سيجموند كان يتوق لأن يكون فيلسوفا عظيما، إلا أن مقابلته لفرانز برنتانو FRANSBRENTANO مجلد أطروحات هربارت HERBART في النمسا، جعله ييأس من الفلسفة هذا وقد كان برنتانو صرف نظره عن سلك الكهنوت في عام ١٨٧٣، إلا أنه مع ذلك ظل مؤمنا، يجسد القيم الأخلاقية والتربوية للكاتوليكية المعدلة في بوهيم BOHEME، مؤيد العلم نفس تجريبي، مضيفا إلى المفهوم الذي تنبأ هربرت في «التمثيل»، مفهوم «القصدية» الذي يعين الفعل بالوعى المتجة نحو شيء. وهو يميز أيضا إلى جانب ظواهر «التمثيل»، مرتبتين للفعل الذهني، الأولى: وهي الأحكام التي تسمح

الاغتراب يبين أن الدين كان دائما عقبة في تقدم الانسان.

في مارس سنة ١٨٧٥ لم يكن فرويد قد قرأ بعد أطروحة ماركس عن فيورباخ المنشورة في سنة ١٨٤٥، ولكنه كان يعرف دون شك «جواهر المسيحية» المنشور في سنة ١٨٤١. وعلى الرغم من غياب أسم فيورباخ من مصادر فرويد فيما بعد، إلا أننا نجد فرويد يعتبره (فيورباخ) الفيلسوف الذي يحظى باعجابة وذلك في بيسجرافيا كارل جران. والملاحظ المدقق لا يمكن أن يفوته أن جزءا من مادية فرويد تعود إلى فيورباخ خاصة إذا حلل انتقاداته، وتابع ايحاته الدينية، ورفضه للفلسفة بأن تكون نظاما عاما للفكر.

بتأكيد أو نفى وجود الشيء الممثل، والثانية: مواقف الكراهية أو الحب، وهي تجعل القدره والشعور مبهمين.

الحكم العقلى .

وعندما أسس فرويد مذهبه، تجده قد تأثر بهذا التعليم، إلا أنه فى عام ١٨٧٣ لم يكن إلا تلميذا متواضعا يرغب فى الحصول على الدكتوراه فى الفلسفة.

ولم يكن يرفض تعاليم والهرية برنتانو إلا بمساعدة احد زملائه من دارسى الفلسفة وهو جوزيف بانيت JOSEPH PANETT حيث استطاع بمساعدته أن يرفض اعتقادية برنتانو التى عارض بها مادية فيورباخ.

وفى خطاب لصديقه ادوارد يحكى له عن هذه الأجواء ففى ١٣ مارس سنة ١٨٧٣، يرسل بخطاب يضع قارءه مباشرة أمام صراع فلسفى حقيقى قام بين هيرت و برنتانو- الذى أجهره تلاميذه على خوضه- ويخرج الأستاذ منتصراً من هذه الخصومة الفكرية، وأكثر من ذلك يقبل الإشراف على أطروحة فرويد. إلا أن كل هذا لم يرق لمؤسس اللاوعى، الذى يجسد أستاذه يوصى الشباب بقراءة ديكرات، وينتقد سبينوزا ومالبرانس، ويرى كانط بأنه معلم أطفال، ويصف هيجل بالدجال، كان فرويد فى حقيقة الأمر ثائرا على هذا الشكل من الحكم العقلى، إلا أنه لم يكن لديه ثقافة فلسفية كافية للرد على برنتانو.

لذا نراه يعرف نظرا عن الفلسفة، ولكى لا يخون ماديته، تجده يختار طريق علم النفس الممثل فى قيمنا بأستاذ يثير الإعجاب، حيث كان يجسيدا حقيقيا للمخيال الفرويدى، أنه أبو الاستعاضة التى طالما بحث عنها. إنه «ارنست

بروك» ERNST BRUCKE. ومع هذا لم يكن اللقاء الأول بينهما مريحا على الإطلاق، إذ كان بروك قاسيا، وكان فرويد قد قرر أن يكون امينا.

وعلى الرغم من برودة اللقاء الأول، إلا أن نفس الأستاذ هو الذى وجه الشاب سيجموند إلى الطب، وأزوره بشجاعة عندما تعرض للهجوم عند اكتشافاته الأولية، وطبعاً نعلم تماما الفصول المتبقية من تاريخ الفردية، رحلة باريس فى عام ١٨٨٥، مقابلته مع شاركو CHARCOT وبرنسايم BERNHEIM، ورد الاعتبار للمهستيريا، ثم ممارسة للتونيم المغناطيسى.. الخ.

وفى أوج مجده فرويد فى عام ١٩١٠ يكتب لصديقه هذه المرة رسالة أخيرة، حيث لم تعد الأشياء كما هى، وبالتالى تغيرت نشأت كلماته ونسراتها، يوضح بأنه ترك كل شيء خاصة عملة الأكاديمى، وذلك ليصبح سيد فكره متحملا بشكل كامل النجاح الكبير لموقفه كعالم: «شينا منذ العصر الذى كنا فيه نتقاسم الأقراح الصغيرة لسنوات دراستنا. حياتنا الحاضرة ستنتهى قريباً... أجد نفسى فى قلب حركة كبيرة تقوم بتجديد نظرتنا عن الأمراض العصبية ومعالجتها.

حركة لم تكن معروفة دون شك فى رومانيا إذ يعيش المناصرون لها فى روسيا وسويسرا وفى أمريكا.....»

تلك قراءة فى بعض أوراق حررها فرويد قبل أن يصطبح فرويد، وتبقى بقية الرسائل لتجيب عن كثير من الأسئلة التى جهرت كثيرًا من المتصدين لسيرة مؤسس التحليل النفسى.

وسائل حييمة

عن كازنتزاكيس.. وضمير العصر

د. رضا البهات

مثل هذه الأشياء الفاضلة هي حصن مقاومة فناء البشرية الذي يعد له في ظل هذا النظام الكوني الجديد. ولتر الأمور من مستوى الذعر الإنساني الذي يتراكم لحظة بعد لحظة.. قوة مطلقة وذكية.. تكتولوجيا هائلة وتتمثل الاحتياج المباشر لبشرية- أو على الأقل عالم ثالث- ما يزال يكافح ضد قسوة الطبيعة ويبحث عن الطعام. ووفرة في المعلومات تجعل المرتبط بها الساعي إلى الحصول عليها- ولن يحصل- أشبه في يد القوة المطلقة بعرائس الماريونيت. يتم تسريبها بالقدر الذي يدفع القوى الصغيرة إلى تصرف معين. وفوق هذا وقبله حاجة ملحة إلى تشييط العالم كله للاستهلاك بصورة تلاثم استمرار الولايات المتحدة الكونية، وهي صيغة تنفي أخلاقية الوجود الإنساني وتجرد الإنسان من تاريخه الطويل... عالم من الجنس والاستهلاك والمخضوع. وهكذا تنهيا الإنسانية- إن هي فعلت- لكي تتلقى الضربة القاتلة عن طيب خاطر لشأن أو ثالث مرة في تاريخها التنس. إنها توطئة لكي تصبح الدنيا غابة... مبقى كبير، يصبح فيه كينسجر أمينا عاما للأمم المتحدة خلفا لدى كسوار وربما دفع فيه بشوارتسكوف ليكون أمينا عاما للمنظمة العالمية لرعاية الأمومة والطفولة أو إحدى المنظمات المعنية بحقوق الانسان. هل سيستقيم العالم هكذا؟... كنت أحداثك قبل أيام وأقول أن الرأسمالية العالمية حلت مشكلتها بضرب العراق واحتواء المنطقة.. قلت أن الأزمة الكبيرة لها لم تأت بعد. وأن الذي يتم هو حلول جزئية ومحدودة.. فعلا فعين تنهيا الولايات المتحدة الكونية لانتهاام الدنيا وتجريد

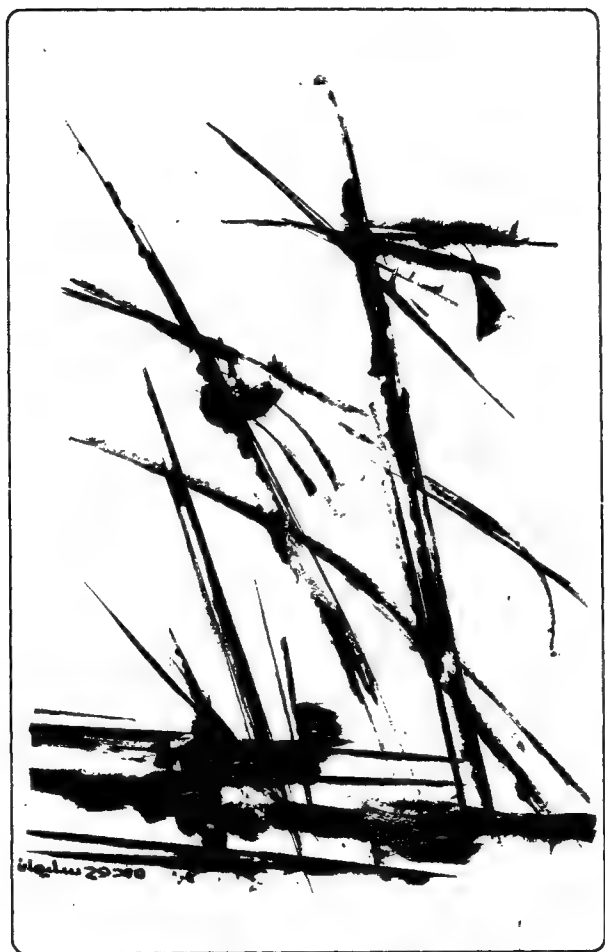
والزمنلة العزلة فريدة النفاذ: عام مضى لم أت فيه إلى القاهرة ولم ألتق أحدا. عام كامل لم ألتق صديقا ولا اختلفت إلى أي من الأوساط الثقافية... وهاجس يهسس لي ويحرضني على تحاشي التعقيدات التي صارت تتراكم والحياة يوما بعد يوم وتلقى بظلالها حتى على نسج العلاقات الإنسانية.. حصنا الأخير.. للمفكرين الكبار فراستهم ونفاذهم. فقد كان مالرو وكثير عبر رواياته ومقالاته من الحديث عن الأخوة الإنسانية وإمكاناتها الهائلة.. وعزا الكيبيرون حديثه هذا إلى أزمة فرنسا وأوروبا ما بعد الحرب الثانية وقال بعضهم.. ألا يكف مالرو عن استخدام الألفاظ الفاضلة إن ابتعادى هذا لم يكن عن خصلة رومانطيقية متعالية بل عن حاجة إلى المزيد من القراءة وتأمل الحياة ثقة في أن ما أسميه تعقيدات، والتي تعمل بهمة وعدوانية على تعميق الفردية المطلقة، والتي تهدد ذواتنا بالقضاء على مشاعر كالأخوة والحاجة إلى الآخر وترسخ لمزيد من الشعور بافتقار الأمان. إنما هي الاستثنائي والعارض وإن كان شرسا وهمجيا انتقاضها هكذا فلأها.. ومعركة الرأسمالية الأخيرة... هل هذا كلام مضحك...! لكن.. إذا أن الرأسمالية العالمية الآن تفوقت على نفسها وعلى دوافع تطورها وهي سعادة الانسان ومضت بنشاط غير مسيطر عليه كي تتناقض وتتضاد في كل خطوة تخطوها نحو النظام العالمي الجديد مع الطبيعة الإنسانية للحياة.. الطبيعة الإنسانية... الفطرة الإنسانية، هذه التعابير التي تثير أرتيكاريا لدى البعض ويرونها غامضة.

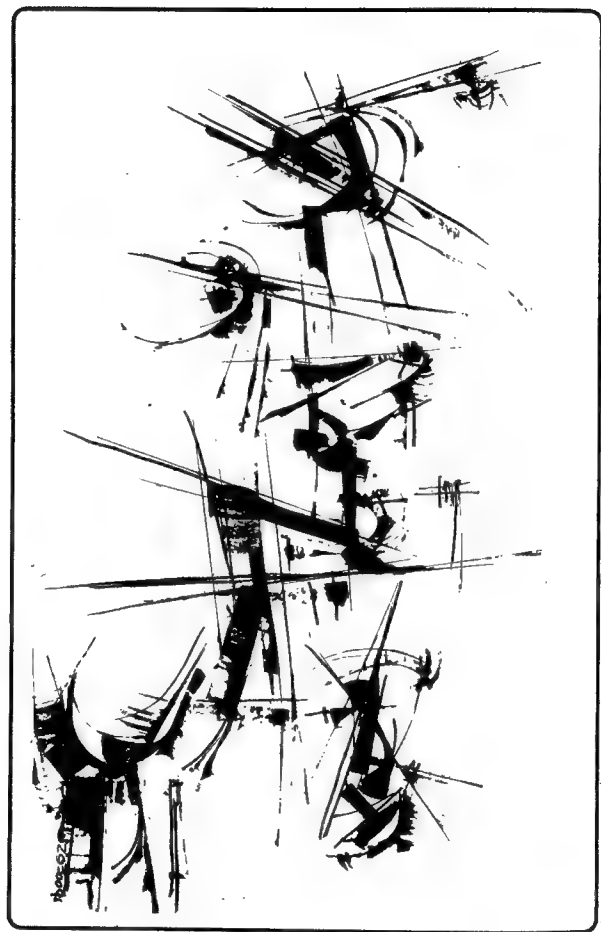
وينتظره العالم الثالث- وربما البشرية جميعا- وفي إطار الإعداد للمنظومة الكونية الجديدة ما أزال أرى أنه يشكل مخزنا هاما للقيم الإنسانية.. وللأخلاق، ولعلاقة أوثق مع الطبيعة. وأن علته الأساسية- وربما تختلفين معنى- ليست في افتقاده للتكنولوجيا ووفرة المعلومات، اللذين ربما كان بافتقاده لهما أدنى إلى امتلاك رؤية إنسانية تتحرر من مثالب الدخول في منظومة جديدة من (استهلاك) التكنولوجيا و(استهلاك) المعلومات وما بينهما من منتجات وتجهيز العجز الانساني بدخوله في منظومة غير متكافئة من ناحية وجره للعب على أرض ليست أرضه من ناحية أخرى... بل هي الأرض التي ستقوض وجوده. ليس كلامي بمعنى نهذ العلم، إنما الاستغناء عن تكنولوجيا ومنتجات لا تمثل حاجته الرئيسية... على الأقل وفقا لأنماط الاستهلاك المتباينة بين نوعية من المواطنين ما يزال يعنى ثانيهما- إلى الآن- بتوفير الطعام والعلاج والسكن والتعليم ولو في أكثر الصور تقليدية- أو تخلفا-

أما عن المساواة والإخاء والمساواة والديمقراطية فقد فرغتها الحضارة الغربية من محتواها واحدا بعد الآخر.. لقد فقدت الحضارة الغربية مصداقية منجزاتها التاريخية العظيمة حين صارت تعمل ضد الإنسان. لقد بلغت هذه الحضارة الذروة ودقعتها آليات تطورها إلى العمل ضد الإنسان حفاظا على دائرة الانتاج- الاستهلاك، ولذا فإن هذا الانتصار الكاسح هو بداية الإفلاس وإن بدا التوقع ساذجا. إن اغتيال ميزان الحياة على هذا النحو المفرع بإخلائها من قيمتي الرحمة والعدل يذكر بالحضارة الرومانية.. بلورتها قبل السقوط حين كانت الطبيعة تفتك في جانب منها بالبشر... وكان السادة الرومان يهلسون إلى موائد ضخمة ملأى وبمدا يأكلون يضع الواحد منهم إصبعه في حلقه ليحدث القيء... حتى يتمكن من الاستمتاع بالطعام ثانية. إن القسوة والظلم لم يعود انتاج جانبيه لنظام السوق الحر. تخلفنا على جانبيه قاطرة الاقتصاد الرأسمالي كما كان الحال ويضطر الناس داخل السوق إلى عارستها اضطرابا محتقا كسارها ثم سرعان ما يتجردون منها على باب السوق وينكرون نسبتها

البشرية من الأخلاق يمكن تصور كيف دفعت بعض دول أمريكا اللاتينية- البرازيل والمكسيك- إلى إصطياد الأطفال الضالة من ضواحي المدن الكبيرة ببنادق الخرطوش يحملهم بعدها عربات الكلاب كي تلقى بهم نصف أمياء في مقابر جماعية خارج المدينة... هل كان هذا السلوك ضرورة لتنشيط (الاستهلاك) في هذه الدول؟ أما على الجانب الآخر- أمريكا اللاتينية أيضا- فقد سعت منظمة العفو الدولية لدى حكومة السلفادور للحصول على تعهد كتابي بعدم تعذيب الأطفال تحت سن الرابعة.. فذهبت حكومة السلفادور هذا المطلب الإنساني ووافقت عليه.. أما وقف اعتقال الأطفال دون هذه السن فقد وعدت بأنها ستنظر فيه ويمكن التباحث بشأنه مستقبلا. وهكذا سيمحو (الاستهلاك) كل فضيلة إنسانية صنعها التطور الرأسمالي ذاته. فهل الذي ينقص شعوب العالم الثالث هو المقاومة؟ هذه الكلمة هي التي أراها غامضة إذا اعتمدت أساليبها التقليدية والتي خبرتها الرأسمالية العالمية جيدا... أزعج أننا -الشعوب- نحتاج إلى فلسفة تنظم الرؤى الانسانية والأخلاقية للبشرية... إن مجرد رؤية الإنسان مجردا وفي إطار خصائص الحياة البسيطة.. درج كان لمقاومة آلة تأكل الإنسان أساسا- بمافيه إنسان شعوبها دانه- فما لك العبد ليس حرا- فالطفل الأمريكي الذي يرى على أنه طفل كوني يفقد ذاته بالتدريج ولا يعود مع نموه يرى شيئا سوى شبكه صلبة تسيره- ضمن باقي الإنسانية- بصورة قدرية. أذكر الخطاب الذي بعث به زعيم الهند الحمر الى جورج واشنطن.. هذه الوثيقة الهامة والذي يقول فيه مامعناده ونحن نعرف أنكم أقوى منا لأنكم تملكون البارود ووسائل القتل العديدة.. ولكننا في الحقيقة أقوى. نحن حين نقول للشجرة أختنا وللنهر أخانا وللنبات الضعيفة ننبتا لائقول ذلك على سبيل المجاز نحن ننطق باحساساتنا الحقيقية ونفعل إزاء الطبيعة مانعده.. فماذا تظن عن مستقبل الحياة ؟ هل هو للقوة الطاملة الجاهلة... أم لن هم أكثر اقتربا وحزنا على الحياة... الخ.

الزيملة العزيرة.. من جانبي ورغم كل الهوان الذي يعيشه





الانزيمات والكيمياء لدرجة حرارة معينة فإن بروتينها يفقد خصائصه الطبيعية ويسمى بالحرورج عن الطبيعة DENATURATION وبصورة تفسير من مسلك هذه الكويشات وربما تجعلها مصادرة لذواتها وربما تتكاثر أجيالا من هذا النوع.. هل الذى ينتظرنا من تحالف مثلث الرب الصهيونية- النفط- الرأسمالية هو هذا الدنيا تيوريشن.. هل شهدت البشرية إزاء أعسى الحضارات المعادية للإنسان هذا الشيء؟ رغم كل الشراسة التى تسم هذه الهجمة على الإنسانية.. إلا أن ذلك لم يحدث فى التاريخ أبدا. وبخاصة أن مواطن العالم المتقدم ليس بمنجى من هذه التعاسة ومن هذه النفعية الميعة التى يتفخخ معها بين حضور إنسانى شحيح وآلة ضخمة تضطره وتقص قدرته بانتظام.. ثم إن هنالك خبرة الشعوب فى التحيل إلى مآزيد إذا استعقدت النظرية الاجتماعية الملائمة للنموض. أقول الشعوب لأننى أرى العالم الثالث هو المخزن القادم للشعور بالإنسانية والقيم إذا وفقت فى وضع معيار آخر للتخلف والتقدم معيار لا يحتمك إلى الانحياز التكنولوجى وحده.. إلى معيار من خارجها وضعت حضارة تفلس. كم عقدا مضى منذ أطلق برتراند راسل صيحته فى وجه هذه الحضارة التى ابتدأت تشيع الإنسان فى صناديق لامعة من المعدن.. لقد حدثتني قبل عام وعقب عودتك من أمريكا حول النزوع الجماعى إلى التسحليل واللامعنى وتخليق أفكار ميتافيزيقية غريبة لمحاولة التشبث بمعنى الملعية. أما الشعب المصرى فلهذه صيغة المعبرية الراسخة.. والتى تقوم على التجاهل لكل العلاقات التى تضطره المؤسسات- أيا كانت- للدخول فيها ولا يرغبها. وإن حوصر يفعل إذا فى فتور وتكاسل.. وهو تجاهل- وإن عد سليمة- إلا أنه يجرده هذه القوى المجهنمية المؤسسية من ميزة القوة وميزة تحصيل النتائج وإعادة تشكيل الواقع. وهو يفعل تاريخيا محتضنا مالمده من رصيد هائل من ميزات الرحمة والعدل إضافة إلى حضور الضمير- أدق سلطة إنسانية يمكن أن تشكل عائقا لنظرمة الولايات المتحدة الكونية فى تشييب العالم- هذا الضمير الذى يلد الشعور بقوة الإنسانية والقدرة على

إلى طبائعهم ويعودون مع المفكرين والأدباء والفنانين إلى الحديث عن القيم الإنسانية العليا.. والبسيطة. لقد صار التناقض الإنسانى بالظلم والقسوة واحتقار الإنسان هما وقود هذه القاطرة.... بل القاطرة نفسها. صارت هذه المفازع وسائل ضرورية وحسرية بعدما كان حضورها استثنائيا ويحتضه قانوين السوق لبرهة يمكن احتمالها فى سبيل معايشة والتمتع بقيم هامة كالحرية والعقلانية والمساواة. وبصورة عامة كانت هذه المعادلة- حد السيف- الذى يستنفر المفكرين الغربيين إلى مزيد من الإبداع يبحثون فيه مصير الإنسان والتحصن لمحاورة هذه المنطقة التالفة داخل الحضور الإنسانى.. منطقة آليات الانتاج- الاستهلاك. ماذا الآن.. تحت كل الأشياء الطيبة... صمت المفكرين الكبار.. صمت المثقفون.. وربما لن يكون هذا الصمت أبديا.. وربما كان صمت التفكير فى هذا العالم التحصن بطريقة جديدة وبالنسبة فى هذا المحضم توشك المرأة أن تناس لتعود أسوأ من وضعها فى عصر ما قبل الرأسمالية.. لقد كان تحرير المرأة- هذا المنجز الرأسمالى الهام- سدا منيحا ضد كثير من قيم السوق الرأسمالى. لم أكن قادرا على تصور كلام «أنجيلا ديفيز» حين التقيتها قبل سنوات. كانت تقول هذا الكلام.. قالت لى أيضا أنه ينهى أن تعلم أن هناك قلاعا عديدة لمقاومة الرأسمالية.. الاشتراكية العلمية أحدها.. إن الماداة بالسلام فى مجتمع كالأمريكى يوازى أن تكون شيوعيا لأنه يظمن فى بنية آلة ضخمة قائمة على الحروب وتغذية الكراهة الإنسانية وبيع السلاح.. وقالت إن كثيرا من الذين يخضعون للاقتيال بواسطة أجهزة الاستخبارات الفيدرالية من منادى السلام.. مجرد السلام. أما دبرا صديقتهما التى تعمل أستاذةا للبالية فقد قالت أنه يمكن أن يتغير العالم بأشياء وممارسات صغيرة.. مثلا أن تنشئ النساء فى الأحياء جمعيات للمستهلكين يمتنعون فيها عن شراء سلع معينة. مثل تلك التى تنتجها شركات تتدخل فى شؤون العالم الثالث وتصنع الانقلابات. كنت أظن فى الكلام مبالغة.. أو على الأقل أشياء تخصهم.. هنالك تصور لمستقبل العالم توضحه تجربة كنا ندرسها فى الجامعة.. إذ كنا بتسخين

مزاخاة الطبيعة... لننظر إذن الى هذا المخزون الأخلاقي في سياق قرون طويلة لاعدة سنوات من التشويه والمسخ وكم مثلها في تاريخه الزميلة الفاضلة..

قرأت كازنتزاكس.. وكنت قبل حين قرأت لبعض من كتبوا عن مصر من الأجانب... وقبل أن أقول شيئاً بخصوص كتاب «أدب وتقديم الأول الرائع» «رحلة الى مصر» اسمحي لي أن أذكر شيئاً يشترك فيه من كتبوا عن مصر.. وهو قياس ما يرونه إلى معيارهم الحضاري الأوربي.. ربما كان ذلك مبرراً قبل - النظام العالمي الجديد - حيث ظل الانحياز الحضاري الغربي إلهاماً إنسانياً واسماً وتاريخياً يقاس اليه بل وحلماً إنسانياً عريضاً. على كل فني ظل هذه الرؤية كانت لكازنتزاكس تلك العين العيقرية التي ربما لم تكن لسالقيه مثل دي نرفال وادوارد لين. لقد قرر كازنتزاكس الدخول في جلد كمشقة أوربي مع ثقافة هذا الشعب.. بل وحاورها بحب شديد.. لقد صعد عصب التاريخ المصري فلم ير الفقر أبداً واختياراً.. ورأى في الآثار والمعابد حياة حاضرة لا أعمدة وجدراناً ونقوشاً بلا معنى.. ورأى الحضور التاريخي للشعب المصري كأقوى ما يكون حين رأى مصر في ولادة حقيقية أوائل هذا القرن.. ولم يكن مبالغاً حين يتحدث عن انتشار هذه الروح من مصر إلى شعوب آسيا وشعوب أخرى.. ولقد تحدث عن اليهود كتاريخ يفهمه.. وكشعب يملك من القوة والدموية والعنصرية ما يبرره لهم الإهمال المصري الفظ.. يقول كازنتزاكس «لكن العهد القديم هو الذي كان مصدر إثارة دائمة لي... فقد كنت وأنا أقرأ هذا النص الفج أحس بصاعقة الانتقام والثأر التي يشتمل عليها هذا الكتاب.. وكنت أنبض بالشوق كي أذهب وأرى بعيني وأمس تلك الجبال الكريمة التي ولد فوقها..» ومنذ تلك اللحظة أخذت الرغبة تتفجر داخلني للذهاب إلى ذلك المزمين الذي ولد فيه ذلك الإله المتعطر للدم، إنه يلمس الطبيعة العنصرية البغيضة للصهيونية تلك التي تتولد من بطون الديانة والتعاليم والمتون السرية.

أما الترجمة فرائعة ومعبرة بصورة كنت أحس معها أن النص كتب بالعربية.. في لغة سلسلة

راقية. وأروع منها تلك الجمل القصيرة الساخنة التي تفجر المعاني بسرعة.. والتي أعتقد أنها أرقى كثيراً من لغته في عمله العظيم الآخر «المسيح يصلب من جديد».. ما تزال تعلق بذاكرتي عبارات فذة مثل تصويره الرائع «غالباً ما كنت أتذوق مثل هذه المتعة في حياتي - كأس ماء مع نهاية كل رحلة، كوخ مستواضع، قلب إنساني حي يمشي في مكان مجهول من هذا العالم، دفء وحرارة عظيمة بانتظار الغريب. وحين يظهر الغريب عند نهاية الطريق يقفز القلب بسعادة وسرور لأنه عشر على كائن بشري. وكما هو حال الحب كذلك يكون حال الضيافة. فإن من يعطي يكون هو الأكثر سعادة من المتلقى».

ويقول في صورة رائعة أخرى «الحدود آخر ورقة خضراء تقف منتصبية والصحراء كلها أمانها. ومع ذلك تقام ولا تستسلم. انها تجمع آخر قطرة من الندى، وتفتت آخر قطعة من الأرض وتطلع نحيلة فاقدة الأمل، وغير مشمرة. وهذه الورقة أعطت لقلبي المثال للشئ الأفضل في الإنسان».

ويقول هذا الشاعر والروائي الفذ في الظلمة في تلك الغرف الخفية تحت أرض الجبل الأصفر كانت مومياءات الموتى تستلقي مثل شرقة دورة الفراشة وتنتظر وصول الربيع كي يكون بإمكانها امتلاك جناحها... نحن ظلال، وتوارث الظلال تتجمع معا لفترة وجيزة على الأرض. ثم تتحلل ونزول ونختفي لأجل من إذن تغفل أدوات الحرب والحب على هذه الأرض. ونذهب عبر أدوات البشر الذين يأكلون ويمسكون، يحسبون فكرة مسا.

يصرخون ويعانقون بعضهم البعض».

تتبقى ملاحظة خاصة بالترجمة والتي يتشفع لناجر بها أنهما من غير المصريين - قلت إنها ترجمة رائعة فعلاً - فهما يسميان الحوابة «المويرة» ، بالمناسبة فقد سماها يحيى حقي «الحواة» (ص ٢٢) وسميا الصعاليك الذين يحملون محارق البخور «فتوات» (ص ٣٢). أما إنه تشويش التي ذكرها ص ٤٢. CHEOPSAA فهي ابنة خوفو لأن خوفو تنطق وتكتب بالانجليزية كما ذكرها. وأما تسميتهن للسمر والسود في مصر بالزنوج فمن الممكن أن ترجع عن الأصل الذي به كلمة NEGRO هكذا زنوج.. إلا أنها كلمة

إيجابية فيها كثير من الاعتزاز الوطني لان كرميا الذي يتحدر من آب مصري وام انكليزية استطاع ان يكرس حضوره ككاتب مسرحي بالانكليزية في بريطانيا وأن يثال جوائز عدة لم يعط بها أى كاتب أو صحافي أو ناقد عربى هناك.

امير العمرى وغلطة الشاطر

ينهى الزميل امير العمرى بتساؤل نتفق معه على اطلاقه «هل كانت مسرحية عبور الماء وقصة منع تقديمها على المسرح المصرى تستحق هذا كله؟» وكنا نتحنى له لو كانت مقالته بحجم هذا التساؤل الا أنه ومن طريقة مونتاج المقالة واستخدم مانشرته «سيتى ليمتس» الاسبوعية الانكليزية ومانشرته «العرب» اليومية مقتطفا أكثر الاجزاء تحريضية فى مقالة صبرى حافظ ، ثم من اعادة نشر المقالة نفسها فى «أدب ونقد» بدأت اشعر أن امير العمرى ارتكب غلطة الشاطر التى تساوى الف غلطة.

فهو أولا يعترف انه لم يقرأ النص ولم يشاهد المسرحية وانه اعتمد اعتمادا كلياً على ماقاله صبرى حافظ عقب المسرحية ومانشرهنا وهناك حول قرار منعها من قبل الرقابة المصرية، وكان امير العمرى عبودنا فى الماضى على الدقة، والموضوعية والعلمية فى النقد السينمائى ولكنه الان يقع فى شرك لم نكن نتحناه له.

لقد تناول العمرى مقالته الممثل الاردنى الاصل نديم صوالحة والادوار القبيحة التى يقوم بها هذا الممثل فى السينما الغربية وهو تناول تشفيق مع امير العمرى حوله، لو كان فى مقام آخر وليس فى سياق نقد لنص لم يقرأه ثم يتناول ماقالته الناشرة اللبنانية الاصل من غصوب وهذا أمر لا يعنينا بشئ حين يكون الامر متعلقا بمناقشة نص مسرحى مكتوب بالانكليزية ومطروح للمعرض فى القاهرة. إن الحكم الاخلاقى - الفنى على نديم صوالحة من غصوب لا يقدم ولا يؤخر فى معالجة النص ولا يجوز الحكم على سلوكهما إن كان فى تمجارة الكتب أو فى تمجارة الفن كى نهشم نصا مسرحيا . ولكن ربط ماذكره بطريقة تحشد كافة السلبيات للحط من قيمة المسرحية وكأنها فتلك هى الغلطة التى

ليست فى القاموس المصرى حين نقصد السمر... وللمترجمين المئزر قيسما يخص المزاج العام فى الحديث والكلمات فى مصر. وهما يترجمان الطواقي - ص ٩٢ - قبعات ن وير الجمال.

ويسيان النخاع العظمى النقى مع العظام فى حين أن الأول الأسهل والأشيع ص ١٣٦، فضلا عن أرهه أخطاء نحوية هائفة

ص ٢٠ فى الوقت الذى يتوجب عليهم فيه أن يخلدون للراحة.

ص ٢٣ حيث يبدو والكل (صالم) وقانعا... ص ١١٧ دعهم (يأتون) كى يشاهدونا.. ص ١١٨ وإذا لم (ينبرى) الشباب لهذا العمل...

عدا هذه الهنات البسيطة والتى يمكن تداركها مع طبعة جديدة للكتاب- وهو من ذلك النوع الذى سيطبع كثيرا دون شك- فإن الهمل مفيد ورائع ومعلم... وحيث يتذكر المرء أن الكاتب العظيم يكون فعلا عظيما بذاته لا بدعاية ما.

«عبور الماء» لكريم الراوى: رد على امير العمرى نصرى حجاج

أعترف أنني بعد أن قرأت مقالتي د. صبرى حافظ فى جريدة «العرب» اللندنية- الثلاثاء ١٤/٥/١٩٩١ والثلاثاء ٢١/٥/١٩٩١. ثم مقالة الصديق والزميل امير العمرى فى «القدس العربى»- الجمعة ١٧/٥/١٩٩١ والتى أعاد نشرها كاملة فى «أدب ونقد» اغسطس ١٩٩١ والتى تناولت مسرحية كريم الراوى «عبور الماء» المكتوبة بالانكليزية والتى منعت قبل التاريخ الاول من العرض بأمر من الرقيب المصرى، اعترف أنني خشيت أن يكون كريم الراوى قد ارتكب حماقه سياسية استفزت مشاعر هذين الناقدين، اللذين أعرف انهما قد كتباه عنه فى الماضى كتابة

اعتقد ان اميرا العمري قد ارتكبها فسامحه الله!

سوء قراة النص

• إن من يقرأ مقالتي صبرى حافظ ومقالة امير العمري يستطيع أن يلخص احتجاجاتهم ضد النص فى النقاط التالية:

١- شخصية اليهودى موردخاى

٢- الشخصيات المصرية

٣- تناول الرئيس الراحل عبد الناصر

فيما يتعلق بشخصية اليهودى الصهيونى موردخاى أود فى بداية الامر أن اشير الى أنه يسود المثقفين العرب عموما مواقف واضحة فى طرفيها من مسألة تناول اليهود فى الاعمال الابداعية، حتى فى التحركات السياسية، الموقف الاول الذى يصور اليهودى كأنه شر مطلق أو سذاجة مطلقة أو سلبية كاملة وتجريده من كل ماهو بشري ولان اليهودى عموما عدو للعرب والفلسطينيين فلايجوز له عند اصحاب هذا الموقف ان يكون الاصبحا فحين يتكلم فلايجب أن يتكلم الا عن الشرور والتدمير وإذا فعل فإنه لايفعل الا ماينسجم مع اقواله، واعتقد أن مثل هذا الموقف لايساعدنا على فهم طبيعة العدو فهما صحيحا يؤهلنا للقتال ضده عن دراية ومعرفة، أما الموقف الثانى فهو الذى يذهب بعيدا فى استخدام لغة الغرب «المحضارى» الذى يريدنا فعلا ان نقبل اسرائيل كما هى ويروك يزرعك الصور لهذا اليهودى الانسانى الخارق لكل ماهو عادى كى يقول للغرب اننا متحضرون ونستطيع ان ننظر لاسرائيل كجزء من الحضارة الانسانية وهذا أيضا موقف خطير لانه يقفز فوق الحقائق ويفسد وعى شعوبنا ولايتعامل مع الواقع كماهو.

ومن هذين المنطلقين يأتى كل هذا التخطيط والارتباك وتبادل الاتهامات بين المثقفين العرب وليس أوضح من الضجة التى حدثت حول شخصية اليهودى فى «اسكندرية ليه» لىسوف شاهين و«ريح السد» للسينمائى التونسى نورى بوزيد. وكأن هذا الأمر لابد له أن يستمر حتى يستطيع المثقف العربى أن يجد لغته الخاصة التى يتعامل بها مع هذا الاشكال الكبير.

وفى هذا السياق تأتى مناقشة شخصية موردخاى فى «عبور الماء» للكاتب كريم الراوى.قلدى قراة النص لم أجد أن شخصية موردخاى شخصية ايجابية بالمطلق ولاسلبية بالمطلق، وأعتقد أن كريم الراوى أستطاع برؤية المثقف العربى العالم بالثقافة الغربية والجامع للمسوق الوطنى التنظيف وعين المثقف المطلع استطاع ان يجسد شخصية اليهودى بالاتطرف فى اتخاذ الموقف ان كان الاول أو الثانى اللذين تم ذكرهما.

فماهو المانع ان يكون موردخاى صهيونيا وفى الوقت نفسه مثقفا مطلقا؟ اليس بين الصهاينة فى اسرائيل أو فى العالم من له باع طويل فى معرفة الفروق بين اشتراكية تروتسكى واشتراكية ستالين؟ أو معرفة بالاثار والتاريخ أو زراعة الطماطم والتحدث عن الحب؟ إن نفى المعرفة والثقافة عن الصهيونى أى صهيونى لا يساهم فى المعركة القومية ولا فى محاربة التطبيع وتحجير فلسطين. بل على العكس تماما فإذا لم نستطع ان نرى الى الصهاينة كماهم، فلن نستطيع ان نرى طريقنا فى محاربة ايدولوجيتهم الاستعمارية وعلى الرغم من ذلك فان المسرحية مليئة بالاشارات والمحوارات التى تفضح الفكر الصهيونى وعنصريته وعلى لسان موردخاى نفسه فلنسمع هذا الحوار على لسان موردخاى موجها كلامه الى ويكام الدبلوماسى البريطانى فى المشهد الثالث من المسرحية:

يسكن ابنى موشيفا فى اسرائيل، إنه ضد استخدام عمال عرب. ولكن العمال العرب رخيصو الأجور وأنه يعمل بجهد. فأقول له. فى بعض الأحيان، لتحقيق الحلم لابد من استغلال عرق الآخرين.

وإذا اتفقتنا أن المسرحية كتبت بالانجليزية لجمهور ناطق بالانكليزية فليس أدل من ذلك على استغلال هؤلاء الصهاينة للعمال العرب. هنا نحن امام موقفين صهيونيين، موقف العنصرى جدا وموقف الصهيونى الليبرالى الذى هو فى اعماقه عنصرى ولا أعتقد أن من يسمع هذين الموقفين يفشل فى أن يميز عنصريتهما. وفى المشهد نفسه وعلى لسان موردخاى

ظاهرة وليست هناك أباد غير آتمة.

والى ذلك يتحدث موردهاى عن اضطهاد العرب فى فلسطين مبررا ذلك بان العقاب لا ينال المذنب وإنما ينال الضحيق.

وفى المشهد الثامن شهادة أخرى من موردهاى اليهودى البولندى اللاهث وراء الحلم الصهيونى فى فلسطين بأن فلسطين ليست له فهو يقول: عندما أكون فى فلسطين أشعر بأن الأرض تقاومنى، أريد أن أنيش وأغوص فيها لاكتشف الجذور. لو أن جلدنى أبعض يناقض ظلمة التربة. إننا نقتل لأننا نعتقد مع كل قتل ستصبح الأرض مؤكدا لنا. إن القتل هو «العهد». إن الأرض تشرب الدماء. وما تزال. فهي لا تحفل ولا تزيد فى حيننا لأننا نقتل أين تذهب كل هذه الدماء؟

أى إيجابية فى شخصية موردهاى تلك التى يتحدثون عنها؟ هل اعترافه بصهيونيته إيجابية؟

لا اعتقد ان مشاهدا انكليزيا أو امريكيا يسمع مثل هذا الكلام ويتعاطف مع ايدولوجية تبرر قتل واضطهاد شعب آخر.

أما فيما يتعلق بالشخصيات المصرية «السلبية» كما رآها صبرى حافظ وامير العمري وهى بالتحديد شخصية الباشا حسنى وشخصية الشاعر الشاب هانى.

أما شخصية الباشا، فلا أعتقد انها فى سلبيتها تختلف عن شخصية الباشوات التى عرفتها السينما المصرية طوال تاريخها بل هى أقل سوءا من شخصيات وأبطالها فى أفلام يوسف شاهين وصلاح ابو سيف وغيرهما، على الأقل فان الباشا حسنى فى «عبور الماء» على الرغم من حقارته فى النظرة الى الفلاحين والنظام الوطنى أيام الرئيس الراحل عبد الناصر يظل شخصا مثقفا يستطيع التعامل مع الشخصيات التكليزية بندية واضحة. اما عن «شنودة الجنسى» فهو أمر -كثيرا- ماتناولته السينما المصرية وحتى فى المسرح المصرى فلماذا كل هذه الضجة وهل ينتقص «الشنودة الجنسى» من وطنية شخص ما أو يضيف

ما يؤكد موقف الاسلام المتسامح من اليهود فى ظل الدولة الاسلامية الكبرى فى العصر الاندلسى وماينفى تنظيريات الصهاينة عن اضطهاد اليهود من قبل المسلمين يقول موردهاى: طموحى هو أن أقرأ فى يوم من الأيام قصائد «صمويل حاناجد» بأصلها العبرى. أنت لا تعلم من هو بالطبع؟ لقد كان الوزير اليهودى للسلطان العربى فى أسبانيا

وفى المشهد السابع الذى تدور حوادثه فى اسرائيل عام ١٩٦٠ تقدم لنا المسرحية حوارا بين ويكام وموردهاى وتقرأ وهم فى حقل للطماطم. هذا المشهد الذى ركز عليه صبرى حافظ فى مقالتيه نسي أن يذكر لنا وصفا له قبل بدء الحوار. فعندما يتحدث موردهاى فى أموره الفلسفية نرى فى خلفية المشهد امرأة فلسطينية تعمل فى الحقل وتزيل الاعشاب المؤذية للزروع واعتقد أن وجود المرأة له دلالات لا تخفى على العاقل، فحين يتحدث موردهاى عن كيفية جنى ثمار الطماطم بطريقته الدقيقة نعلم نحن ان من يرمى الطماطم: المرأة الفلسطينية وليس السيد موردهاى ويقول موردهاى حول جنى الطماطم.

هذا يعنى المزيد من العمالة، ومن أين تلك العمالة؟.. عرب. أجود أنواع الطماطم.. لكن المشكلة ما زالت قائمة.

هل يمكن أن تكون الاشتراكية والطماطم لبعض الناس بينما البعض الآخر محروم منها وهو زارعها وحاصدها.

أليس هذا اعترافا واضحا بالمنصرية التى يتعامل بها الاسرائيليون مع السكان العرب فى فلسطين؟ ثم يضيف اعترافا آخر:

فى يوم ما، كانت هنا قرية بأهلها وهناك كان حاجز من الصبار للحفاظ على أغنامهم وماشيتهم. وعندما أقمنا دولة إسرائيل كان لابد من رحيلهم ٣٠ ميلا بعد الأسلاك الشائكة ونهر الأردن، لقد دمرنا الصبار بالبلدوزر غير أنه يعاود الظهور. لذلك فقد زرعتنا الاشجار لنخفى الصبار، لنخفى حواجز المصاطب لنخفى البيوت التى دمرناها، لنخفى المدافن التى حرقناها. ليست هناك أراضى

نصرى حجاج كاتب فلسطينى يعيش فى تونس، يعمل فى دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية. ونشتر من رده مايتعلن بمقال أمير العمري، لأننا لم ننشر مقال صبرى حافظ.

كانت هذه المسرحية تقدم شخصية إيجابية فهي مصر أولا وأخيرا.

قصائد حول محمد عفيفي مطر

شكل اعتقال الشاعر محمد عفيفي مطر في الفترة الماضية حالة وجدانية وسياسية وشعرية عامة بين المثقفين المصريين والعرب وسائر المواطنين الذين يشتمل حسهم الوطني بالنقطة والحيوية. وقد وردت إلى «أدب وتقذ» في الشهور الثلاثة الماضية- العديد من القصائد الشعرية ، من أنحاء متعددة وأجيال متنوعة. ولأننا لن نستطيع أن ننشر كل هذه القصائد، فإننا سنتخطف من بعضها بعض المقاطع الموجزة. ونعتذر- سلفا- لشعراتها الوطنية الذين رفعوا أصواتهم- شعرا- بتأكيد قضية حرية الرأي والفكر والابتهال، من خلال قصائدهم في محمد عفيفي مطر.

قال الشاعر الفلسطيني محمد حلمي الريشة في رسالته ، من ناهلس:

«المنى جدا ما حصل للشاعر محمد عفيفي مطر، ولقد تابعت أخباره من هنا وهناك، ولقد كنت أعتقد أن ما حصل للشاعر نجيب سرور، هو آخر ما يتعرض له شاعر ملتزم مثله، ولكن للأسف، أهالني البيان والبلاغ الذي كتبه الشاعر محمد عفيفي مطر، عن وقائع تهذيبه في المعتقل، لدرجة أنني شعرت أن لديكم احتلالا مثله، فما جاء في البيان حول التهذيب، يشبه ما يتعرض له أسرا في سجون العدو».

وقال في قصيدته «لن يقتلوا فيك الحياة»:

هل قلت للليل: انتظرنى خارج الأسوار،

قرب الاغتراب؟

هل قلت للبحر: انتظرنى قرب نافذة الفراغ،

وحيث ينته ألف ناب؟

هل قلت للجلاد: مانع العذاب مع العذاب؟

هل قلت: «هذا الليل يبدأ»

والنهاية لم تزل سطرًا فسحًا

في قضاء الأمس

ليها إن مسألة الشذو الجنسي مسألة اخلاقية ولا يجوز مزجها بالمسألة الوطنية فهناك «شاذون جنسيا» في مصر أو في العالم العربي وليسوا خونة لبلادهم بل على العكس من بين هؤلاء من قدم للشقافة العربية الشيء الكثير. إن مسألة «الشذو» شخصية جدا واعتبارها دليلا على سلبية الشخصية في المسرحية فيه من التناول الاخلاقي للعمل الفني.

أما هاني الشاعر الشاب فلا أرى فعلا انه شخصية سلبية الا اذا اعتبرنا علاقته الجنسية بالدبلوماسي البريطاني دليلا على السلبية فهو شاب شاعر وراقي ومثقف ثقافة عالية والنص لا يخبرنا انه ينتحل شعر كفاقي وإنما يقدمه بوصفه مهدبا لهذا الشعر.

تبقى مسألة تناول شخصية الزعيم الراحل جمال عبد الناصر والسخرية، منه كما قال الناقدان لا أعتقد أن ذكر اصول عبد الناصر الطبقية إنه ابن بوسطجي يضير الزعيم الراحل بشئ بل على العكس كلنا نشعر بالفخر والاعتزاز ان ابن البوسطجي هو أول من طرح مشروع الوحدة العربية في التاريخ العربي المعاصر فهل لو كان عبد الناصر «ابنا للباشوات سيكون الامر مختلفا». على أي حال لقد كان عبد الناصر نفسه فخورا بابيه البوسطجي وهو ذكر ذلك أكثر من مرة في كتاباته وفي خطبه ثم ان السخرية حول هذه المسألة جاءت على لسان الباشا حسني الحافظ على النظام الوطني الذي مثله عبد الناصر.

إن قراءة متأنية وبدون نوايا سيئة مسبقة لمسرحية «عبور الماء» تظهر لنا ان كريم الراوي في هذه المسرحية خرج على المؤلف في الكتابة المسرحية واذا كان الناقدان يرغبان في رؤية البطل التقليدي في المسرحيات العربية فاعتقد ان كريم الراوي خيب ظنهم، لانه لا يوجد بطل في «عبور الماء» فان مسرحيات البطل بغض النظر إن كان وطنيا أو قوميا أو طبقيا أو غيره لم تعد تجدى في تطوير مفهوم المسرح ومفهوم الناس . نعم هناك قومية زائفة لدى موردخاي وهناك ايضا قومية زائفة لدى الباشا حسني فالباشوات باعوا الشعب والارض واحتقروا الناس وقدموا النساء الصخيرات لقمة سائفة للمستعمر وكأما في ذلك رمز لمصر واذا



أو عيث الإياب..

لم يأخذوا منك الولاء، فبعضهم
من كائنات الليل ينثف حفته من إرثه
خوف المكوث أمام قطف الروح
فى الأرض المحترق.

* ومن قصيدة «أوراق إثناسيوس
المصرى .. للشاعر بهاء لطفى قاهيل»

- ماذا دهاك يا أنا؟

- قال الأطباء كثيرا لاتدخن، فاحترقت

- بعد غيابها اكتشفت سوتى

- تننابنى الرهبة إن سمعت صوتا فى ضريحى

الناثرى

- لاما، فليطو الرشاء

وليبحث السقا عن بئر سوى يحلم الحلم بها

تلك هى اللحظة إذ تدخن السماء ألفا

ويميل الزمن النصل إلى هاوية الوداع.

والشاعر سيد الحمار، فى قصيدته

«بالعامية»، قال:

«الغياب والرباب يشتهى غنوتك

والضفاير والعيون الباهية

تنده عليها

ولما الفرده يميمون يركع لسيده

...يزيده

بيغنى عشقك عذاب

بغداد»

أما الصديق خلف أحمد محمود ،

هوامر العصورات، سوهاج: فقد كتب رسالة

يقول فيها إن «القضية ليست قضية عفيفى مطر

وحده بل قضية كل انسان وفنان وكاتب وصاحب

فكر حر». ويتساءل فى نهاية رسالته: لماذا لاتعقد

ندوات ومناظرات بين أصحاب وجهات النظر

المختلفة، فى جو ديمقراطى يتيح لكل صاحب وجهة

نظر أن يطرح رأيه فى الموضوعات التى تهم الوطن

كله، ويكون معيار الحكم فى هذه الآراء هو مدى

تقبل الرأى العام لوجهات النظر المختلفة؟ «فهذا

هو ما علمنا وديتنا الخفيف: ان اختلاف الرأى

لايفسد للود قضية».

ويختتم الصديق الشاعر سلامه

السيد قصيدته «النهار المستحيل فى

طقوس محمد عفيفى مطر» بهذا المقطع

الجميل:

«قل كيف كنت تسربل الحزن الصبى

تدخن الوقت المعجوز

وتستعيد بمفرديات النور -

تشمل ماتأثت من حديث العشق

ياكله الظما

ياشكنا المنسى فى هذا الباب

هى البلاد

مخازن الشمس المعصية

والنخيل زنازن لاتنطفئ»

فى «فرح» بالسجن» يومئ الشاعر

الصديق عطية محمد محمد إلى عناوين

قصائد عفيفى مطر فى «رباعية الفرح»

حيث ثمة فرح بانار وبالهباء وبالماء وبالتراب. كما

يومئ الى ديوان مطر «أنت وأحدها وهى أعضاؤك

أنتشرت» فى مقطع جميل يقول:

«أنت وأحدهم

وأعضاؤك التى أنتشرت

تأبى ممارسة التخدر، الذهول، ادعاء البلاءة

بأبيها الوالغون فى الزيف

أبيها الوالغون

إنه...

انكم...

إننا...

ويختتم المقطع بالاشارة إلى «هذا المقطع لم

استطع كتابته أصلا فلا تظلموا أصدقاؤنا فى

المباحث». وقد سببت هذه القصيدة- بما فيها من

تدفق ووضوح- مشكلة لصاحبها، حيث أوقفته

عن إلقتها إدارة قصر الشقافة بمدنته- فى

الصعيد- وطرده من قصر الثقافة!

الشاعر الصديق ممدوح المتولى ينطلق

فى غنائية عذبة بعنوان «مرثية للبهاء»

يحاور فيها الشاعر حورا جميلا، منه:

«جريت افتعال الشدو لم أقلع

بدا وطنى تشرخه الهزائم،

والذين استمسكوا بالعروة الوثقى

تفرق خطوهم،

لم يبق لى غير انتظارك،

رجنى، واحلل بقلى عقدة

على أنازل قاتلى،



استلهمت الشاعر رمزا لقضية أعظم-
بقضية الشاعر الأردني أحمد الكواملة،
المسماة «مطر الوضاعة»، التي يختمها
كذلك بانعصار الحرية على القيد، حيثما
تنفض الشعوب لتحرر الأرض والروح
والبدن:

«مطر الوضاعة
أغنيات الريح والضوء الشهي،
ووشوشات السنبلة
لن يحنن صوت الغنى
لا، سيذوب من قهر
حديد المقصلة
سيذوب من قهر حديد المقصلة»

وبعد، فعذرا لأصحاب هذه القصائد، فليس
هذا نشرالها- وكثير منها جدير بالنشر والذبح،-
ولو طارعتنا أنفسنا لحصصنا عددا كاملا من
القصائد التي أهديت إلى مطر: شاعرا ومعتقلا،
- بل هو إلحاح واجب إليها، وإشارة إلى الحالة التي
صنعها اعتقال الشاعر عند الشعراء والمثقفين،
حينما يصبح الشاعر موضوعا شعريا كما أننا
أردنا أن نعيد الانتباه إلى حسيمة الالتفاف حول
مطر إبان سجنه وتعذيبه، ذلك الالتفاف الذي
تجسد: بالعمل السياسي، وبالضغط الثقافي،
وبالابداع الشعري.

من دير حنا إلى مصر

* رسالة عذبة وقصائد وصلتنا من الشاعر
الفلسطيني شفيق حسيب (نائب رئيس رابطة
الكتاب الفلسطينيين). الرسالة تشرح أساليب القمع
التي يتعرض لها الشاعر من سلطات الاحتلال
الإسرائيلي. أما قصيدة «العاثون» فيقول فيها:

«أنا جئت من وطن الرياح
وطن التمزق والجراح

كان الظلام يرخ، أذكر،
والبيوت تغلفت بالصمت
وشوشة تقرب بيننا
ومحمد بالحلم يصرخ:
يا أبى

النخل لا يحصى- بعد الموت-
ينزف طائرات طائرات طائرات

«تسبح» الشاعر الصديق عبده
الزواج، برنبال، كفر الشيخ، تخاطب
الشاعر السجين:

«روحك وطن
مفطورة على بحة الناي الحزين
صوت الأذان:
حطين

...

«روحك وطن
بنتوف جوانا الأمان
لحظة ماكان نقطة خروج للكون
تجهضنى روحك /جروحك
مضنفة بعضم وعينين:
فتبارك الله... أحسن الخالقين..»

أما «آخر الأسرى» للشاعر الصديق
على أحمد هلال، فتنتهى بحلم الحرية
والعدل وثورة الجموع المأجدة من ظلام
الكبت والسجن:

«أرى الفرس العربية تفرج للرقص،
بين طبول القهائل،
والفارسي المستحيل يطوف القرى والمدائن
في حلة التفرى،
وهذى جموع المريدين تصطف
دائرة للفتاء،
ودائرة للجنون المنظم
والغبية المجاهرة».

وتنتهى- وما تنتهى القصائد التي

شاهرين بنادقا
نحو الدماغ المخرق
برصاصة في المنتصف

* الشاعر الصديق حاتم عبد الهادي
السيد- شمال سها- العريش: قصيدتك
مكتظة بالأخطاء التحوية والوزنية، على الرغم مما
تحمله من «معنى جيد». ولكن «المعنى» الجيد
وحده لا يصنع الشعر.

* الشاعر الصديق شريف رزق:
كلمتك «مرة أخرى، الحداثة: ملاحظات حول
دراسة ابراهيم فتحي: الحداثة وما بعد الحداثة»
تتضمن ملاحظات قيمة، لكن مكانها الطبيعي
للنشر هو مجلة «أبداع» حيث نشر مقال ابراهيم
فتحي، حتى يستطيع القارئ الذي تابع المقال
متابعة ملاحظاتك الهامة عليه.

* الشاعر الصديق مصطفى العايدى:
من قصيدته «مجادلة»:
«قلت للذي عذني في الخطاب ولك
وجهنا الذي لنا، لم يعد لنا،
ولم يعد بيننا معترك
فالمدى وحده صار لى،
صار لك
فألقه إن أردت شطره
وبها قد ترى قبلك»

* الصديق الكاتب محمد صفوت عبد
الكريم: ورقتك «تجدي تأكيد الذاتية الشاعرية»
تشير قضية هامة ، نرجو أن تكون أحد محاورنا
في عدد قادم، نظرا لأهمية القضية التي تشيرها
في تحديد مستقبل التنمية العربية.

* الصديقة الشاعرة سومة خليل حسين، نادي
الآدب، كفر صقر: قصيدتك «شمس الأمانى»
تفتقر إلى تجربة شعرية حية، وإلى الأدوات الفنية
المتطورة.

أنا جئت من رحم الشر
والشر من البساق
أعلى على كل الدروب
مقاير وصدى نواح

وقصيدته «يامصر» محبة حارة إلى مصر
العربية من دير حنا الفلسطينية ، وكان الشاعر قد
ألقى هذه القصيدة بأبيلية القاهرة، أثناء زيارته
لمصر ضمن وفد الرابطة، في أمسية شعرية
خصصت للوفد الفلسطيني. وفيها يقول:

«يامصر إني ريشة مقلوبة
في ثغرى صفة من الأهواء
أنا زورق في البحر ضل شراعه
وتقاذفته مطامع الأنواء
ما كنت إلا صادقا بمواقفي
أنا متعذب ومعذب بنقائي
ظلم: أنا يانيل يقتلني الظلم
ونزيف جرحى هادر يعطاني
ظلم: أنا للحق كيف أناله
والعرب ألف فم وألف ردا»

* الشاعر الصديق خالد أبو بكر
ابراهيم- المنصورة:

قصيدتك «قراءات في سفر الأسى والشجو»
وه الورقة الأخيرة في يوميات المري: سفر الخروج
«جميلتان حقاً، وجدبرتاني بالنشر والتأييد، لولا
أن شيئاً من الإطباب والاستطرادات المكررة قد
عكر عليهما جمالهما. فحاول أن تخلص شعرك من
الزوائد والمترادفات التي تدور كلها في مجال دلالي
واحد أو متشابه، ولا تسلم قيادك لآغواء
الاستطراد والشرح. ثق في القارئ أو المتلقي،
وتأكد أنه سيتلقى رسالتك إن أوجزتها وكشفتها.
في قصائدك غنائية عذبة حقاً، لكن هذه الغنائية
أحياناً ما تكون فخايزنلق فيه الشاعر إلى اللغو،
حينئذ تصبح هذه الغنائية «غرقاً في الكلام»، بعد
أن كانت- في حالة الإيجاز والتكثيف- رشاقة
وعذوبة. من مقاطعك الجميلة:

«هناك قدام الرصيف
تكرر الجسد المضرج بالعلق
وجلا تحلقه الفحول اللابسون
معاطف العسس الثقيلة

المزاج الانترناسيونالى

فى أعقاب كل هبسة ثقافية تحمل اسم «مهرجان» أو «مؤتمر» أو «معرض»، يملأ النقاد والصحفيون والمثقفون، صفحات الصحف، ومجالس المقاهى، بأحاديث، تكرر الانتقادات ذاتها، فالاعداد سر، والتنظيم مرتبك، والافلام أو المسرحيات أو الكتب أو الابحاث قديمة وتافهة، ولاصلة لها بموضوع المهرجان، وقد عرضت أو نوقشت لأن هذا هو المتوفر فى السوق، وصفة «الدولية» التى تلحق عادة بأسماء هذه الهبسات الثقافية، تزوير فى أوراق رسمية، ولجنة التحكيم «موالسة» أو على الأقل مجاملة.

قيل هذا الكلام عن مهرجان الاسكندرية السينمائى «الدولى»، وقيل عن مهرجان المسرح التجريبي «الدولى»، ويقال كل سنة عن هبسة سوق القاهرة «الدولى» للكتاب، دون أن يهتم أحد بمقابل، أو يكف الذين يقولونه، عن قوله، أو عن المشاركة فى الهبسة كلما تكررت بالشروط ذاتها.

والغريب أن الذين يشيرون هذه الانتقادات، لم يعترضوا مرة واحدة، على ذلك المزاج الانترناسيونالى، الذى يسيطر على «السياسة» العامة للحكومة، بما فى ذلك «السياسة» الثقافية، فيدفعها الى تناسى واقعنا المر، كبلد فقيرة غلبانة، يستمر أهلها أحياء بالمصادفة، وتعانى من أبارتهايد اقتصادى بين الاغنياء والفقراء، وشيزوفرانيا فكرية، يقف عند أحد أطرافها المتزمتون والمتعصبون ودعاة القتل على الهوية، ويقف على الطرف الآخر المنحلون، الذين فضوا الاشتباك بينهم وبين أية قيمة خلقية، وأى انتماء للوطن أو للشعب!

وفى مواجهة أزمة ضارية مثل تلك، لم تجد حكومتنا التعبئة حلا، إلا بأن تستدين من بعض دول العالم، ثم تستدين من دول أخرى لتسدد أقساط ديون الدول الأولى، وبين هنا وذاك، تقسيم هذه الهبسات الدولية، لإقناع الديانة بأن الحالة قمام، وأن الديون فى أمان، وأن اقتصاد وحضارة البلد آخر قمام، لذلك تقسم مهرجانا «دوليا» للمسرح التجريبي، بينما المسرح التقليدى المعلى قد تحول الى كباريات مسرحية، ومهرجانا «دوليا» للسينما، بينما يسيطر المقاتلون على أفلام السينما المحلية، ومعرضا «دوليا» للكتاب، بينما لا يملك المواطن ثمن كتاب يقرأه!.

والمصيبة أن جماعة المثقفين، التى كان مفترضا أن تعدل هذه الموازنة المحتلة، قد تحللت، وأصابتها عوامل التمرية، وتحولت الى أفراد يبحث كل منهم عن حل لمشاكله المعقدة، وتفرغت للمعارك الشخصية والمنافسات المهنية، وكفت عن العراك مع السياسة الثقافية الرسمية، لأنها لاتؤمن بالحرب التقليدية، وتفضل عليها الحرب «الشعبية» بين فصائل المثقفين!

قاللهم ارفع غضبك ومقتك- وحكومتنا- عنا!

صلاح عيسى

نصدها مجلة
أدب ونقد
حزب التجمع
الوطني
التقدمي
الوحدوي

سلسلة فصلية تعنى بالإبداع المتميز والمعرفة التقدمية الجديدة
كتاب أدب ونقد



تصدر
آخر أكتوبر
١٩٩١

هذه رواية عن ثورة ١٩١٩ اكتبت في الأربعينيات، وصدرت في طبعة أولى محدودة، في أول الستينيات. « قنطرة الذي كفر » الرواية الوحيدة للدكتور مصطفى مشرفة، التي يقدمها الكثيرون صلا رائدا. أول رواية مصرية كتبت كاملة بالعامية المصرية، وهي من أوائل الروايات التي استخدمت ما سمي في النقد الحديث « تيار الوعي ».

هي دراما الحياة الشعبية القاهرية، وإبداع الجماهير للثورة بالقطرة، وبروز فضائلهم في لحظة فظة من لحظات المبادئ والانسحاق اليومي. إنها صوت المهانين حين يرفعون رؤوسهم في لم يكن قد حدث.

لم يكن قد حدث.

نوفمبر
١٩٩١

٧٥

٧٥

أنا عربي ، أنا مشبوه / الطاهر بن جلون • سعد أردش : الدراما ضد الاستبداد



أفرجوا عن « أولاد عرقنا » / بيان للمثقفين المصريين • فرقة الكذب الحقيقي / باريس

سلسله فضليه نغني بالابداع المميز و المعرفة التقدمية الجديدة
كتاب ادب ونقد

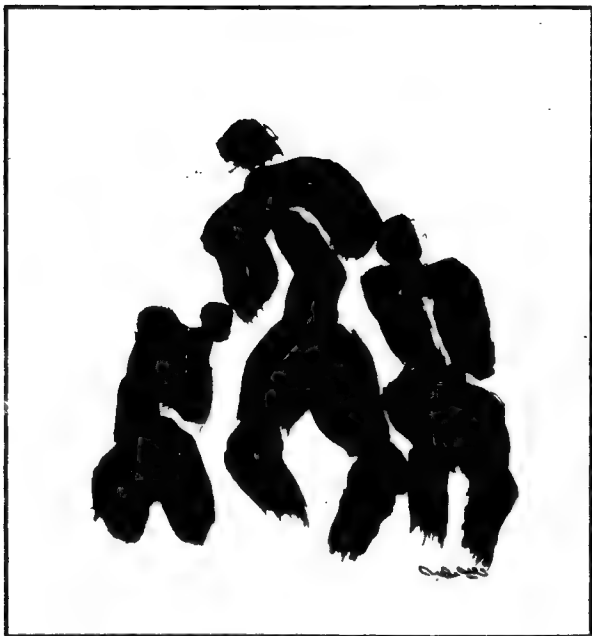
تصدرها مجلة
أدب ونقد
 حزب التجمع
 الوطني
 التقدمي
 الوحوي



مع الباعة
 بعد أيام

هذه رواية عن ثورة ١٩١٩، كتبت في الأربعينيات، وصدرت في طبعه أولى محدودة، في أول السبعينيات. « قنطرة الذي كفر » الرواية الوحيدة للكاتب مصطفى مشرفة، التي بعدها الكنديون عملاً رائداً. أول روايته مصريه كتبت كامله بالعالميه المصريه، وهي من أوائل الروايات التي استحدثت ما سمي في النقد الحديث « بنار الوعي ».

هي دراما الحياه الشعبيه الفاهريه، وانداع الجماهير للثورة بالبطرة، وثوروز مصانلهم في مسيرتها، رغم الماثل والأسواق اليومي. إنها صوت المهادين حين يرفعون رؤوسهم في لحظة فده من لحظات المواجهة تم يعنون بعدها ايمارسوا اما كانوا قد اعتقلوه لأن تعبيراً حثرياً لم يكن قد حثت.



مجلة الثقافة الوطنية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب وفن

العدد الثامن / نوفمبر ١٩٩١ / المدة ٧



المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية مهداة

من الفنان: وجيه وهبه

تصميم الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

أعمال الصف والتنضيد مجلة اليسار:

نعمة محمد علي

صفاء سميد

رئيس مجلس الإدارة
لطفى واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمى سالم

سكرتير التحرير
ابراهيم داود

المشرف الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزى
محمد روميش



المراسلات:

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الحالى ثروت القاهرة:

ت: ٣٩٢٢٣.٩/٣٩٣٩١١٤

فاكس الأهالى: ٣٩٠٠٤١٢/ فاكس اليسار: ٣٤٤٢٠١٣

الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥ دولار

للافراد/ ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠

دولار/ ترسل باسم الأهالى مجلة أدب ونقد.

المقالات التى ترد للمجلة لا ترد لأصحابها

الفهرست

- حوار مع سعد أردش: الدراما نقسيز للاستبداد..... أجراه: مجدى فرج ٨٠
- عبد الحكيم قاسم: سفر آخر.....
- ٨٩ ابراهيم أصلان.....
- مواقف يحيى حقي ومخاطباته.....
- ٩٢ عيد الله خيرت.....

الحياة الثقافية

- مهرجان سينما الطفل: فيل وردى فى غابة رمادية..... سهام عبد السلام ٩٨
- الراعى والنساء: انشودة الشر والغرين والامتلاك..... مى التلسانى ١٠٤
- = رحيل أنور كامل..... بشير السباعى ١٠٨
- بيان لجنة الدفاع عن الثقافة القومية.... ١١١
- نقد: ظهيرة لامشاة لها ليوسف المحميد ...
- ١١٦ د. صلاح السروى.....
- رسالة موسكو : تالكوف: مصرع طائر محموم.....
- ١٢٣ أحمد الخميسى.....
- رسالة باريس: فرقة الكذب الحقيقى.....
- ١٢٧ د. مجدى عبد الحافظ.....
- نبض الشارع الثقافى.. أعداد: ابراهيم داود.....
- ١٣١.....
- كلام مثقفين: هنيا لدكاكين التسالى.....
- ١٤٤ صلاح عيسى.....

- أول الكتابة..... المحرر ٦
- ملك: أفرجوا عن «أولاد حارتنا»..
-إعداد: حلمى سالم ٩
- * أولاد حارتنا ليست نصا دينيا.....
-أحمد عبد المعطى حجازى ١٤
- * أمثولة الحق والعدالة..... د. صلاح فضل ٢٠
- * عودة محاكم التفتيش.....
- د. نصر حامد أبو زيد ٢٨
- * لاتصموا تناقضا بين الدين والفن.....
-مصطفى عاصى ٣٢
- * حوار الأتداد..... فريدة النقاش ٣٦
- * مقتطف من فصل «عرفة» فى «أولاد حارتنا»
-لتجيب محفوظ ٣٩
- * وثيقة: حيثيات فوز محفوظ بجائزة نوبل... ٥٢
- * بيان المثقفين المصريين:..... ٥٣

- قصص:

- * ألا يوجد مكان آخر نلتقى فيه.....
-نادين جورديمير ٥٩
- * أنا عربى، أنا مشبوه..... الطاهر بنجلون ٦٢
- * المهدي (٢)..... عبد الحكيم حيدر ٦٦
- * صمود..... على ابراهيم حليمه ٦٨

- شعر:

- * نشيد وطنى..... عبد المنعم رمضان ٧٢
- * المطر..... يسرى العزب ٧٤
- * بذایات التواريخ..... شادى صلاح الدين ٧٦
- * حد البربح..... ابراهيم أبو حجة ٧٨

أول الكتابة

الخ.

إن هذه الحقائق جميعا قد إقترنت بتدفق الثروة النفطية فى المعازل الرجعية والمحافظة فى الوطن العربى، التى ترفع رايات دينية فى مواجهة التجديد والتحرر، واذا تراجعت حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى فى مصر قسائنة المنطقة فى كل الظروف، كان بعض حصاد الثورة المضادة فيها على مدى عشرين عاما هو هذا الانبعاث العنيف للموجات الرجعية المستمرة بالدين التى ساندت فى الأساس مصالح طبقية تستفيد من الطابع الدينى الشكلى لهيمنتها على الجماهير لإستغلالها. وأصبح واجبا علينا من الآن فصاعدا أن تطرح أولا بأول مسألة مضمون التحديث لاشكله، ومدى اقتران هذا التحديث بحرية الفكر والإجتهااد والابداع لكل الطبقات والمدارس دون مصادرة.

ولعل ملفنا الجديد عن «أولاد حارتنا» أن يكون خطوة الى الأمام فى عملية فض الاشتباك بين الدين والفن، ولعل المثقفين أن يساندوا الدعوة التى أطلقها عدد منهم فى

أثار عددنا الماضى زوايا صغيرة فى بعض المقاهى، ولكن التأثير الحقيقى لملفنا عن «المصادرة على الأدب باسم الدين» كان أعمق وأوسع مما تصورنا ونحن نخطط له ضمن سياق أشمل نعالج فيه هذه المسألة من زوايا مختلفة، فقد عبر عشرات المثقفين من شتى الاتجاهات والمشارب عن امتنانهم، إذ لى الملف حاجة أصيلة لديهم. إن هذه القضية المعلقة فى حياتنا منذ بداية القرن حين صادرت السلطات الدينية كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى»، وكتاب الشيخ على عبد الرازق «الاسلام وأصول الحكم» - محتاج فى نهاية القرن الى مناقشة متجددة بعد أن توالى المصادرات التى تكشف لنا أن الحد الأدنى الذى توفر بعد نضال طويل لحرية الفكر والإجتهااد والاعتقاد هو مهدد بالصورة ذاتها، بل وربما أن التسامح السائد فى بداية القرن قد ضاق صدره الآن عن ذى قبل رغم الشعارات الديموقراطية المرفوعة، والنصوص الدستورية الصريحة، وتكاثر منظمات المثقفين وزيادة عدد المتعلمين، ودخول صناعة السينما والتليفزيون وزيادة المطابع..

فى عددها اليباق إمكانية أخرى.

يحمل عددنا قصتين العنصرية هى موضوعهما، واحدة من جنوب إفريقيا للكاتبة الحائزة على جائزة نوبل هذا العام هى «نادين جورديم» والأخرى لكاتب مغربى يعيش فى المهجر هو «الطاهر بن جلون» الذى حصل بدوره على جائزة أدبية رفيعة فى فرنسا، وفى الحالتين يبرز الآخر العدو فى لحظات إنسانية مشحونة، واحدة بصورة تعبيرية عن حرب مستترة فى جنوب إفريقيا، وأخرى بصورة واقعية تفصيلية تكشف عن تغلغل العنصرية فى نسج المجتمع الفرنسى الذى يبدو من الخارج متحضرا بينما هو محكوم بأزدواج أخلاقى مدمر.

وفى الحالتين فإن هذا الوضع المتدننى للآخر- العدو يفصح بصورة لابلس فيها عن الأساس الطبقي لكل عنصرية باعتبارها شكلا خاصا للاستغلال الأسمى، توفر لنا القصة بعض معرفة بأساليب الكتابة الجديدة فى مناطق مختلفة من العالم بعد أن تعثرت حركة الترجمة فى بلادنا وتناثرت دون خطة أو رؤية، وهو الشئ الذى حدا بمجلس التحرير فى إجتماعه الأخير لمناقشة دور «أدب ونقد» فى التعريف بما يجرى فى العالم- قدر ماتستطيع.. ولكن فى ضوء خطة تضعها المجلة نرجو أن تشهد صفحات أعدادنا القادمة ثمارها.

حوارنا فى هذا العدد هو مع المخرج المسرحى الزائد سعد أردش الذى كان صوتا شجاعا فى الحياة المسرحية فى دفاعه عن حق المخرج الشاب منصور محمد فى التجريب رغم وجود النقابات والهيئات المتعددة ولم ترهبه الحملة المسعورة التى حاصرتة وأسكتت كل

البیان المنشور هنا للإفراج عن الرواية، ولعلمهم أيضا يتكاتفون ويخرج البعض منهم الذى إنساق لحوض معارك صغيرة مجانية ليخوضوا المعارك الكبيرة التى ينتظر الوطن قولهم وعملهم فيها.

يحمل عددنا هذا أيضا وثيقة أصدرتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، تلك اللجنة المناضلة التى تأسست قبل ثلاثة عشر عاما فى ظروف مشابهة حين خرجت قيادة مصر لتعقد صلحا منفردا مع العدو الصهيونى تحت رعاية أمريكا ولتجر المنطقة الى التبعية وتضعف قدرتها على المقاومة، والثقافة التقدمية هى أداة مقاومة اجتبرتها كل الشعوب التى ظفرت بحقوقها المشروعة. وتسمى اللجنة لتجديد وثائقها على ضوء الوقائع الجديدة، وهى تستشعر الأخطار المحدقة بمصير المنطقة فى مؤتمر السلام المنعقد الآن فى مدريد، وفيما لو فرط العرب- جماعيا هذه المرة- فى حقوقهم، والمثقفون مسؤولون باعتبارهم طلائع شعبهم عن تبصيره وإلهامه وقيادته. ولايكفى أن نسجل من مقاعد المتفرجين على المقاهى، هذه الحقيقة ألا وهى أن سلاما غير عادل لن يدوم ومادامت الشعوب صاحبة الحق ستظل حية، فإن المثقفين مدعوون لأن يبتثروا فى هذه الحياة أنفاسهم، صحيح أن المهمة تزداد صعوبة فى ظل الانحسار والجزر واللامبالاة واليأس، لكنها لهذا السبب بالذات محتاجا لمثقفين متكاتفين متفرعين عن الصفات قادرين على تعبئة مؤسساتهم واستخدام كل ما هو متوفر لهم من منابر وخلق الجديد منها لكى يقوموا بدورهم المنتظر والمنشود، وإن فى الدعوة الشريفة التى أطلقتها لجنة الدفاع عن الثقافة القومية لبداية ممكنة.. وفى دعوة أدب ونقد



كثيفة وهموم صغيرة.

إن أحزانتنا الكثيرة تفيض بكثرة الرحيل،
لذا نفضل أن لا نكتب المراثي وأن ننظر في
إنجاز الراحلين، وبينهم أستاذ كبير من أساتذة
الأدب إشتغل طيلة عمره كالمثقفين هو
الدكتور مجدى وهبة صاحب المعاجم الباقية
والإسهام الأخلاقى فى تربية التلاميذ بالعلم
والمحبة، نعتذر لأننا عجزنا هذا العدد عن
تحقيقه، ونعد بأن يحمل عددنا القادم دراسة
لاتقة بالمجازة.

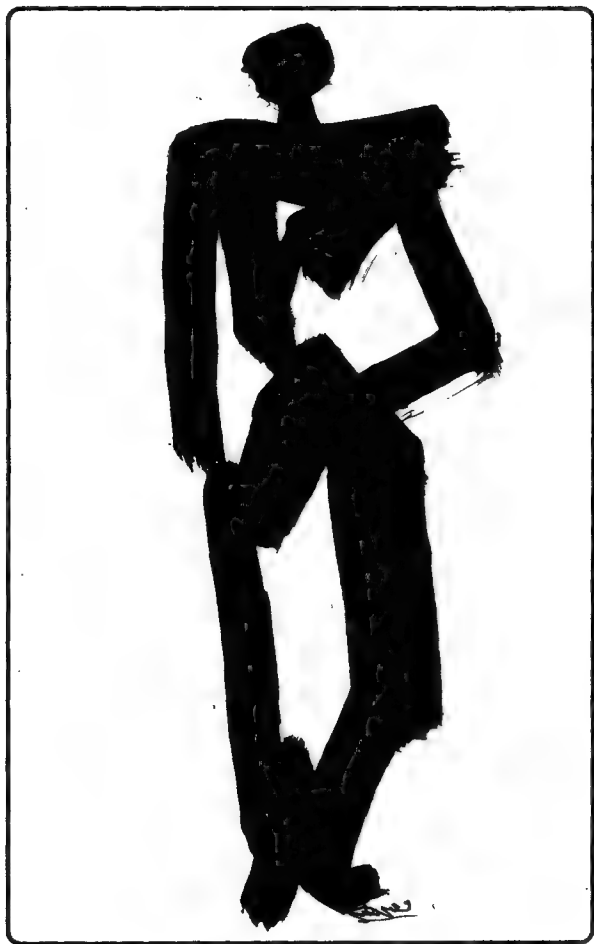
وبعد فنحن على ثقة الآن أكثر من أى
وقت مضى أننا سنظل عاجزين عن تحقيق
بعض أحلامنا الصغيرة- فما بالنا بالكبيرة-
إلا إذا كنت أيها القارئ العزيز طرفا أصيلا
مشاركاً لامجرد قارئ يتلقى، وفى انتظار أن
تتقدم لمشاركتنا بالإسهام فى مناقشة المجلة
واقترح تطويرها نتمنى أن ترضى عن جهدنا
التواضع.

المحرر

الاصوات، وفى هذا السياق يأتى استخلاصه
البليغ بأن الدراما كانت تاريخياً تقف فى
مواجهة الاستبداد، وفى مقدمة الأدوات
التعبيرية للشعوب التى يطولها البطش.. إن
الدراما هى قرين الحرية الحقبة.

كذلك تتسع الحياة الثقافية لعدة وسائل من
باريس وموسكو ومتابعة لمهرجان سينما الأطفال
تأخذ فى الاعتبار وجهه نظر متفرجة صغيرة،
وننظر- مثلما فى كل مرة - الى تأجيل
الكثير منها رغم حرصنا على الاشتباك مع
الواقع الثقافى فى كل قضاياها.

ولأننا لسنا من أنصار الغناء المنفرد فى كل
الحالات نשמى أن تنضم لنا منابر أخرى فى
مناقشتنا لقضية الحرية من كل زواياها ولقضية
تنظيم المثقفين وفعالية المنظمات القائمة
والخاملة وقدرتها على إنجاز عمل مشترك
ملمس سواء كان تأمين حق إصدار الصحف،
أو إلغاء قانون الجمعيات، أو رفع الوصاية
الدينية على حرية الفكر والتعبير إذ أن
الانتصارات الصغيرة فى معارك ملموسة هى
إمكانية للمستقبل الذى نحجبه عنا الآن غيوم



ملف / تحقيق

افرجوا عن أولاد حارتنا

إعداد
حلمى سالم

أحمد عبد العطى حجازى / د. صلاح فضل / د. نصر حامد أبو زيد
مصطفى عاصى / فريدة النقاش / جزء من «الرواية» / وثيقة / بيان من التقفين

نواصل، فى هذا الملف، معالجة قضية محاكمة الفن دينياً لانتقدياً. وهى القضية التى تتجه «أدب وتقدم» لتناولها فى مجموعة من الملفات المتعاقبة، عارضة -لى كل ملف- حالة من حالات المصادرة الشهيرة للأدب والفن بسبب تدخل رجال الدين (ولانقول الدين نفسه)، سواء فى ثقافتنا الراهنة، أو تاريخنا القريب.

وقد اقتضت ظروف الحدث الساخن أن نبدأ هذه السلسلة، فى العدد الماضى، بالملف الذى يتعرض للقضية من خلال واقعة هجوم الشيخ الفزالى على قصة محمد عبد السلام العمرى.

وربما رأى البعض أن القصة قد لا تكون رائعة، وأن الكاتب العمرى قد لا يكون كاتب عظيمًا، وأن الشيخ الفزالى لم يحكم على الكاتب بالإعدام. وهذا كله ربما كان صحيحًا، وربما كان مخطئًا، لكن الصحيح فى كل الأحوال أن قضية حرية المبدع بعيداً عن الوصاية الدينية (فضلاً عن الوصاية السياسية بالطبع) هى قضية جوهرية سليمة فى كل حين، بغض النظر عن قوة أو ضعف النموذج التطبيقي لها.

ولذلك، فإن الملف السابق الذى أعدته، بالاعراح من معظم أعضاء مجلس التحرير، ويتكليف من رئيسة التحرير وقد حجبت اسمي تأديها، ورغبة فى نسب جهد طيب كهذا للمجلة كلها، لآلئى، لم يتعرض للقصة ولإصاحبها، بل تعرضت لمعظم الآراء التى رودت به لمشكلة تصدى أهل الدين للتقييم الأدبي.

إن قوة المثال التطبيقي أو ضعفه، لا يجب أن يمنعنا أبداً من مناقشة القضية العادلة التى تثيرها حالته. وإلا فإن امتداد هذا المنطق على استقامته سيؤدى بنا إلى نوع من «الفاشية» المريضة، مؤداها: الدفاع عن

حرية الإبداع في حالة تعرض حرية المبدعين الكبار الأنذاة للمعدوان، أما إذا تعرضت حرية الأدباء الصغار للمعدوان، فسحقا لهذه الحرية، وسحقا لهؤلاء الصغار!!

وهكذا ينتهي بنا هذا المنطق نهاية مأساوية، أبرز وجوه مأساويتها، أننا أول ضحاياها لأن معظمنا من صغار الكتاب لا من الأنذاة.

* * *

نقدم هنا، إذن، ملفنا الثاني، عن مصادرة «أولاد حارتنا» لكتابنا الكبير نجيب محفوظ. وستتبعه ملفات قادمة حول مصادرة «مقدمة في لغة اللغة العربية» للدكتور لويس عوض، و«دوسيمولوجيا الفكر الاسلامي» للدكتور محمود اسماعيل، و«في الشعر الجاهلي» لطف حسين، و«نكون أولا نكون» لفرج فودة، و«الاسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق، ومثيلاتها من حالات تجتمع كلها في عنوان: «الوصاية الدينية، من خلال الأزهر الشريف ورجاله، على الأحوال الأدبية والفنية».

و«أدب وتقدم» ترجو، من كل ذلك، أن يقف المثقفون والمبدعون صفا واحدا في مواجهة ولاية رجال الدين على الأدب، هذه الولاية التي تبدأ -عند المعتدلين- من تحريم «أولاد حارتنا»، أو اتهام كاتب بتعطيل الحدود، وتنتهي -عند المتطرفين- بتحريم المسرح والسينما والفنون التشكيلية والغناء والاغتيال. وإذا استمرت هذه الولاية وسادت سباني يوم تحرم فيه الحياة نفسها!!

كما ترجو «أدب وتقدم»، من برنامجها الطويل هذا، أن يثير حوارا مستولا وأميننا في حياتنا الفكرية، يكون هدفه النهائي تأكيد حرية المبدع والمبدعين -بدون أن يكون في هذه الحرية تهديد لحرية أخرى واجبة الكفالة.

* * *

وقد ضمنا إلى ملفنا الحالي، عن «أولاد حارتنا»، بعض التعليقات التي وردتنا -متأخرة- حول موضوع الملف السابق. ولأن القضية واحدة، بصرف النظر عن النموذج التطبيقي، فقد أدرجناها ضمن الملف الحالي، كتعليقي د. نصر أبو زيد، والشيخ مصطفى عاصي لأنها تتعرض لنفس المبدأ وتدافع عن نفس الحرية: مبدأ عدم جواز الحكم على الأدب دينيا، وحرية المبدع في التعبير. كما ضمنا إليه كلمة كانت فريدة النقاش قد أرسلتها للأستاذ فهمي



هويدى رداً على مقالته التى تعرض فيها بالنقد لعمودها «بالأهالى» حول قضية منع مسرحية «اللمبة» فى مهرجان المسرح التجريبي وتأديب مخرجها -وأيضاً بسبب تحكيم الدين فى الفن. لكن الأستاذ فهمى هويدى- الذى شارك بإيجابية ويرأى معتدل متوازن فى الملف السابق- لم ينشرها لأن. وليس نشر الجزء الأخير من الفصل الأخير من رواية «أولاد حارتنا» (وهو الفصل المعنون بـ «عرفة») سوى محاولة منا لتقديم نموذج (حى) من هذه الكتابة (المشوعة) ومحاولة لكسر «تابو» الحجب والإخفاء.

* * *

وتأمل، أخيراً، أن يكون توضيحنا لسياقنا وخطتنا فى معالجة القضية- عبر ملفات متعالية- قد أجاب على بعض التساؤلات التى أثارها الملف السابق، وأوضح- إذا لم يكن عملنا السابق كله قد أوضح- أننا نعالج قضايا لا «نكرس» لأفراد، مهما كان الأفراد. لأن القضية تظل عادلة، وجديرة بالدفاع عنها، وجديرة بتحمل المواقف من أجلها: سواء كانت هذه المواقف تكفيراً باسم الدين (وهوراء)، أو عتقا إدارياً من سلطات، أو صفاراً من صغبرين.



«أولاد حارتنا» رواية وليست نصا دينيا

ولا حرج!

والأمر بالمثل تماما حين يدعى الفقيه لنفسه الحق فى نقد الشعراء والروائيين كما حدث كثيرا من قبل فى بلادنا وبلاد الآخرين، وكما لا يزال يحدث عندنا نحن وحدنا إلى هذا الزمن الأخير، إذ يظن أكثر الناس أن الشخص المطلوب فى مناقشة مسائل العلم ليس مطلوبا فى مناقشة مسائل الأدب والفن، وأن من حق أى إنسان أن يدلى بدلوه فى حديث الشعر والنثر والتصوير والنحت والتمثيل والغناء، وأن يتكلم فى هذه الفنون كسلام المصلح الاجتماعى والزعيم السياسى والواعظ الفيور. تقول للسيد من هؤلاء: لست جهة اختصاص بامولاتنا، لأن نظريات المجتمع والسياسة والأخلاق شىء، ونظريات الفن شىء آخر فيجيبك: ولكنى على الأقل فرد من أفراد الجمهور الواسع الذى يخطبه الأدباء والفنانون فمن حقى أن استحسن واستقيح.

نعم، لك هذا الحق، وعندئذ تستطيع أن تأخذ ماتحب وأن تدع ماتكره، فإذا لم تكنف بهذا القدر وأردت أن تعلن رأيك فيما تراه.

لنفرض أن رجلا من عاشوا فى القرن الماضى مثلاً أحب أن يشتري جارية حسناء، فعند من يطلبها؟ يطلبها عند أحد النخاسين طبعاً.

فإذا أحب أن يستمع إلى قصيدة فى وصف حسنها، هل يطلبها عند النخاس؟ بالطبع لا، وإنما يطلبها عند الشاعر.

فإذا أراد أن يعرف قيمة هذه القصيدة، جيدة هى أم رديئة، فإين يجد الجواب؟ يجده عند الناقد.

فإن رغب فى معرفة حكم الدين فى الرق، فأين يلتمس حكم الدين؟ يلتمسه عند العالم أو الفقيه.

اطن إننا متفقون على هذا كله، وعلى أن الراغب فى شراء الجارية يختلف عن الراغب فى سماع القصيدة، كما يختلف الشعراء عن النخاسين، والناقد عن الفقهاء/

فما رأيكم لو ادعى الناقد لنفسه حق الفتوى الدينية؟ لاشك أنه فى هذه الحالة يتجاوز حدود علمه، ويتكلم فيما لا يحسن الكلام فيه، ويكون لأبى حنيفة أن يهد رجله

وان تتحدث عنه حديث الناقد المفسر المحلل
فلك هذا أيضا، بشرط ان تملك موهبة الناقد
او ثقافته، وتعرف أصول النقد ومناهجه
وحجوده، فلا تعامل القول كأنه فعل، ولا تخطئ
بين مسائل الفن ومسائل السياسة والعقيدة
والأخلاق.

لكن هؤلاء السادة لا يستمعون لأحد
ويريدون أن يسمعهم الجميع، لأن الرغبة في
امتلاك كل شيء، والانفراد بكل شيء، تغريهم
بتجاوز حدودهم وإلغاء وجود الآخرين،
وارغامهم على الاعتراف، يرجع واحد للمعرفة،
وبسلطة واحدة هي التي تقر الصواب والخطأ،
والحق والباطل والجسدة والرداءة، والحرام
والحلال. وهكذا يصح أن يقال في القصيدة ما
يقال في الجارية وأن يعامل الكاتب والشاعر
كما يعامل الولد القاصر.

وأقرب مثال على هذا الأسلوب في التعامل
مع الفن ما قرأناه أخيرا حول رواية نجيب نجيب
محفوظ «أولاد حارتنا» والتقرير الذي كتبه
أحد فقهاءنا الاجلاء عنها ورقعة إلى الرئيس
الراحل جمال عبد الناصر، فكان سببا في
مصادرة الرواية ومنع تداولها في مصر.

لو كان نجيب محفوظ قد كتب رسالة في
الفقه أو ألف كتابا في تاريخ الأديان لكان
عمله داخلا في اختصاص الفقهاء، ولكان من
حق أصحاب الفضيلة ان يتحدثوا عن الحق
والباطل والإيمان والكفر في رسالة نجيب
محفوظ أو في كتابه علما بأن الفقهاء
يختلفون فيما بينهم واختلافهم رحمة، وقد
يرى بعضهم رأيا ويرى عكسه فقهاء آخرون،
أما والكتاب الذي ألفه نجيب محفوظ ليس
كتابا في الفقه ولا في العقيدة، وإنما هو رواية
فالفقهاء ليسوا جهة اختصاص لهم بالطبع أن

يقرأوا الرواية، ولهم أيضا أن ينقدوها، لكن
بلغة النقد الأدبي. لا بلغة النقد الشرعي.

إن اللغة التي نستعملها في حياتنا العملية
والثقافية ليست لغة واحدة كما يظن كثير من
الناس، وإنما هي عدة لغات.

رجل الشارع له لغته التي يبيع بها
ويشتري ويتواصل ويتفاهم، وهي لغة عامة
مشتركة تشير إلى موضوعات محددة من
الاشياء والافكار والعواطف. هذه اللغة لا تطلب
منها إلا أن تجيد الإشارة ليسهل التعامل
وال تفاهم والاتصال.

ورجل العلم له لغة أخرى أضيق وأخص
تتميز بالوضوح والدقة حتى تنتقل الفكرة
وتيسر مناقشتها. والعلم ليس واحدا بل كثير،
ومنه ما يجوز الاجتهاد فيه، ومنه ما لا يقبل
غير التصديق. فالذي يخطط للتنمية مثلا
غير الذي يحل مسألة من مسائل الرياضة.
تستطيع أن تحكم على خطة التنمية بأنها
واقعية أو وهمية جزئية أو شاملة، وأن تحكم
على الحل الرياضي بالصواب أو بالخطأ، لكنك
لا تستطيع أن تستعمل في الحكم عليهما
مقاييس الأخلاق، فتقول مثلا إن هذه الخطة
كاذبة أو صادقة، وإن هذا الحل خير أو شرير.

أما رجل الأدب فله لغة ثالثة، لا هي لغة
علم، ولا هي لغة عمل. إنها لغة خيال
وانفعال، يقصد بها تحقيق المتعة وخلق الجمال،
ولذلك لا يمكن أن تكون موضوعا للإدانة أو
التبرئة، أو للتعريم والتحليل، لأن الشاعر قد
يصف الشيء وهو لم يره، والروائي قد يكتب
بضمير المتكلم عن عالم الماضي الميعد أو عالم
المستقبل الذي لم يظهر بعد، فإذا كان أبو
نواس مثلا قد تحدث عن الخمر ونحن نعلم أنه
كان يعاقرها، فالشعراء المتصوفون يتحدثون عنها



حديث العارفين

وهناك من يفتنون في الاقتصاد فيحضون الاغنياء على إخفاء ثرواتهم وتهريبها ويحضون الفقراء على الرضا بقرهم والإذعان له، لأن كل شيء بقضاء كما يقول ابراهيم ناجي، والساعي في تغيير قدره وتحسين حاله جاحد كنود.

وليس كل هذا غريبا أو عجيبا إلا في شيء واحد، هو أنه مازال يحدث عندنا، أما الآخرون فقد تخلصوا منه أو كادوا منذ قرون. والذين قرأوا شيئا عن عصر النهضة في أوروبا يعلمون ما تعرض له الكتاب والشعراء والفلاسفة والفنانون من اضطهاد مرير على أيدي المتعصبين من رجال السياسة ورجال الدين، ففي مدينة فلورنسا بإيطاليا ظهر في القرن الخامس عشر راهب شديد التزمتم قوى التأثير ساحر العبارة، اسمه جيرولامو سافونارولا، رأى أن الدنيا تتغير، وأن المجتمع يتقدم ويتحرر، فاختد يندد بالجميع، ويكفر العامة وخاصة، ويشدد التكبر على الأدباء والمفكرين والفنانين، ويأمر اتباعه من الغلمان المفتوتين به فيها جموا البيوت الآمنة ويصادروا التحف واللوحات والكتب الأدبية والفلسفية، كمؤلفات افلاطون وأرسطو وروايات بوكاتشيو وقصائد بترارك، ويحملون غنائمهم هذه إلى الساحات العامة فيجعلونها أكواما يشعلون فيها النار.

وقد حرم سافونارولا الرقص والموسيقى، وأنشأ بنكاً سماه بنك التقوى يقرض الناس بلا فوائد، وخصص فرقة من اتباعه للتجسس على المواطنين وكشف عوراتهم ومعاينة المخطئين منهم، والقبض على النساء المتزنيات وجلدهن في الميادين والأسواق.

وهم يقصدون خمرة أخرى يسمونها الخمرة الالهية التي يتذوقون حلالاتها ويعرفون نشوتها، والعاشق الذي تغزل في حبيبته كالمصوف الذي يتشرق للقاء ربه، كلاهما يستخدم اللغة ذاتها أو على الأقل المفردات، والناقد الأدبي هو وحده الذي يستطيع أن يميز بين لغة الحب البشري ولغة الحب الألهي. ومن المتصوفين من قال في وصف مجاهداته شعرا لو قاله رجل آخر في لغة عادية لاتهم بالكفر والزندقة، وقد حدث كثيرا أن عومل كلام المتصوفة وشعرهم كما يعامل الكلام العادي فوجهت إليهم هذه التهمة الشنيعة وقتل بعضهم كالخللاج والسهروردي، وطورد البعض الآخر كابن عربي، وهم في الحقيقة أبرياء. لكن بعض الفقههاء يحبون أن يجمعوا كما قلت بين العلم والسلطان، وأن يفتوا في الأدب كما يفتون في الفقه وتكون النتيجة أن يخسر الأدب ولا يكسب الفقه.

بل إن بعضهم لا يكتفى بالفتوى في الأدب وحده، وإنما يفتي أيضا في الجغرافيا، والتاريخ، والفلك، والأحياء، والسياسة، والاقتصاد فضلا عن الرسم، والتصوير، والتمثيل، واللغة. وقد سمعنا أن بعضهم عاد من جديد ليؤكد أن كروية الأرض عقيدة فاسدة، وأن القائلين بها كفار ملاحدة، فلو كانت الأرض كروية لاسقط من يقفون عليها من مخلوقات الله، ولزلزت الجبال، واندلقت البحار، وهدمت البيوت، وطار السفن، وأن العقيدة الصحيحة هي أن الأرض بساط عمود، ولهذا نقف عليها ونجلس وننام فلا تقع ولا تندرج!

وهناك من يفتون في التاريخ، فيتحدثون عن مشالب الفراعنة وفضائل بني إسرائيل



من المقدسات التي لا يجرؤ أحد على المساس بها، كما أن الأعمال الأدبية والفكرية والفنية التي صودرت في الماضي واضطهد أصحابها أصبحت تراثاً قومياً وإنسانياً يتداوله الناس في كل مكان ويرونه أساساً من أسس النهضة والتقدم.

وقد ساعدت على هذا جملة تطورات لم تتحقق للأسف عندنا حتى الآن، أولها الفصل الصريح بين الدين والدولة، وثانيها إقرار حرية الفكر واللود عنها، وقد ساعد هذا وذلك على تطور العلوم وتحديد موضوعاتها وتعبيد مناهجها فتصيرت لغة الأدب عن لغة العلم والفكر، وعن لغة الاعلام والتبليغ السياسي. ولقد كنا مرشحين لهذه النهضة قبل غيرنا فليس في الاسلام الذي جاء به القرآن الكريم كنيسة أو كهنوت، كما أن المجتمع العربي في بداياته تحلى بكثير من التفتح والسماحة وسعة الصدر التي ساعدت الأدباء والفلاسفة والعلماء العرب على أن يدعروا خير ما في الثقافة العربية وأكثره نضجاً وأصاله، ومن هذا الإبداع تميزهم بين لغة الشعر والأدب من ناحية، ولغة العلم والفكر من ناحية أخرى، مما نراه في

والذين قرأوا أيضاً ما حدث للأدباء والمفكرين الفرنسيين في المرحلة السابقة على اشتعال الثورة الفرنسية يصرقون أن رسائل فولتير الفلسفية أحرقت، وأن خواطر ديدرو أدت إلى حبسه ستة شهور، وأن كتاب روسو في التربية صادرت السلطات الفرنسية وجدت في اعتقال مؤلفة الذي فر إلى سويسرا حيث صودر الكتاب أيضاً فلجأ إلى إنجلترا حتى سمح له في النهاية بالعودة إلى بلاده.

ولقد ظل الأدباء والمفكرون الأوروبيون يتعرضون لهذا الاضطهاد لكن على نحو أخف بكثير، كما وقع للشاعر الفرنسي شارل بودلير في القرن الماضي حين أصدر ديوانه «أزهار الشر» فرأت فيه السلطات ست قصائد إعتبرتها منافية للأخلاق وأمرت برفعها من الدبوان، وكما وقع للروائي الأيرلندي جيمس جويس في عشرينيات هذا القرن العشرين عندما نشر روايته «أو ليس» وهي كما يقال كاتدرائية نثرية، فصودرت في إنجلترا وفي الولايات المتحدة.

لكن هذه الحوادث أصبحت نادرة بعد أن استقرت حرية الفكر في غرب أوروبا وأصبحت

كتابات عدد من النقاد والفلاسفة كابن حزم القرطبي، وحازم القرطاجنى، والفارابى، وابن سينا.

إبن حزم الذى لم يكن متحمسا للشعر ولا مدافعا عنه يفسر معنى العبارة القائلة إن «اعذب الشعر اكذبه» فيقول إن الشاعر الذى يريد أن يكون صادقا فيقول مثلا «الليل ليل والنهار نهار» لابد أن يصبح معطفا للهزة والسخرية، ولهذا يلجأ للكذب ويفرق فيه حتى يأتى بالمعنى العجيب.

لكن ما أسماه إبن حزم كذبا يسميه غيره من النقاد والفلاسفة خيالا، فالكذب بالمعنى الأدبى ليس هو الكذب بالمعنى الأخلاقى. الكاذب ينقل لك ما يتنافى مع الحقيقة التى يعرفها، فإن كانت هذه الحقيقة غير معروفة لديه وصف بالجهل وسمى جاهلا. أما الشاعر فهو لا ينقل عكس الحقيقة، لكنه يتجاوزها ويعلو عليها ويحوها فتصبح خيالا يبتعد عن الواقع بقدر ما يقترب من الشعر، فكلامه كذب بمعنى انه خيالى يقول الفارابى فى قوانين صناعة الشعراء إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لامحالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لامحالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالاكثير كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما ان تكون متساوية الصدق والكذب فالصادقة بالكل لامحالة هى البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهى الجدلية، والصادقة بالمساواة فهى الخطبية، والصادقة فى البعض على الأقل فهى السوفسطائية، والكاذبة بالكل لامحالة فهى الشعرية».

وابن سينا يميز بين الأقوال المنطقية والأقوال الشعرية فيقول إن القول المنطقى صادق بمعنى انطباقه على ما قيل فيه، أما القول الشعرى فلا

يوصف بالصدق أو الكذب، لأنه لا يخبر عن حقيقة وإنما يخبر عن خياله، ويوصف بالتخييل، أى بقدرته على إثارة الخيال والانفعال.

وكما أنه لا يجوز لرجل السياسة أو رجل القانون أو رجل العلم أن يقيس الشعر بمقاييسه فكذا لا يجوز ذلك لرجل الدين، لأنه ليس جهة اختصاص، ولأن لغة الشعر والأدب عامة لا يحكم عليها إلا بما بلغت أو قصرت فى تحقيق غايتها، وغايتها الوحيدة هى الجمال، فالقصيدة ليست صادقة ولا كاذبة.. وليست خاطئة أو صائبة، وليست بريئة أو مذنبه، وليست حلالا أو حراما. القصيدة رديئة أو جيدة، قبيحة أو جميلة، مثيرة للخيال والانفعال أو هابطة باردة ميتة. وليس يغفر للقصيدة الرديئة أن تكون صادقة، ولا للرواية البائسة أن تكون صورة منقولة نقلا أميناً عن الواقع.

ولقد أن الأوان أن نعيد النظر فى أمر هذه الكتب المنوعة والمصادرة، لا رواية لمحبيب محفوظ وحدها، بل كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى»، وكتاب لويس عوض «مقدمة فى فقه اللغة العربية» أيضا.

ومادمتنا نتكلم عن الديمقراطية، ونلهج بحرية الفكر وحقوق الانسان، ونقول إنها الافق الراهن بكل البشرية، فقد أن الأوان لتعيد النظر فى مسألة الرقابة المفروضة على الأعمال الأدبية والفنية والفكرية مما يدخل فى دائرة الابداع الذى لا يقيمه إلا المتخصصون، ولا يخضع إلا لرقابة الضمير وحده، ضمير الفرد المبدع لضمير سواه.

فتوى نقدية فى «اولاد حارتنا»:

أ مشولة الحق والعدالة

ويستغرق فى تفاصيل وقائعها، ويفعل مثل ذلك مع رفاة وقاسم، ويقيم عرفة نظيرا خامسا واخيرا لهم. فمع محافظته النسبية على نسق الترتيب الخارجى الا انه يخلق علاقات جديدة بما يتجاوز من مراحل، وما يتوقف لديه بالتفاصيل البطيئة من احداث، او يطويه بسرعة من فصول، ولكى تتيبن اهمية ذلك فى تعديل النموذج يكفى ان نتذكر مشلا انه لا يشير من قريب أو بعيد الى حادثة دينية كانت ذات اثر حاسم فى مسار البشرية ومصيرها، وهى حادثة الطوفان الذى يعتبر اعادة خلق لوجه الحياة على اساس من الانتقاء والاختيار، هل يلتقى هذا المفهوم بفكرة البقاء للأصلح؟- لكن المؤلف يسقطه تماما من ذاكرته الروائية. ربما لسبب بسيط، وهو انه لم يتجفع فى استئصال شأفة ذرية ادريس من على وجه الارض مما جعل الأمر يعود كما كان من قبل، وربما لسبب اخر وهو أن المجتمع البشرى المعاصر الذى يمتلئ باتباع كل من جبل ورفاعة وقاسم لم يبق فيه احد يرتفع بانتمائه الى نوح لانهم جميعا من قومه التاجين مثلما هم من أبناء ادهم، على اية حال فان لاغفال هذه الحلقة من السلسلة على اهميتها دلالات عدة تجعل البنية الجديدة مختلفة عن النص الاكبر، إذ تقيمها على أساس المنظور المعاصر لا طبقا

عندما تتأمل شفرة الزمن نجد أن المؤلف يستخدم فى هذه الرواية حيلة فنية يكررها بعد ذلك فى «الحرافيش» وهى تكتيك التصغير، فبعد أن كان يتميز فى أعماله السابقة بنزعة التكبير الواقعى لحيوات الاشخاص والأجيال حتى تستغرق مجلدات عديدة. فإنه قد شرع هنا فى اتخاذ منظور فنى معاكس، اذ يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول فى لفظة شاملة ان يحيط علما لا بالمكان كله فحسب، بل بالزمان برمته ايضا، وهذا الطموح الاسطورى يجعل واقعيته الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقى واضح، على ان زمنه الروائى لا يمكن ان يتطابق مع الزمن الخارجى الأبدى بطبيعة الحال، بل ان مبادئه له فى الترتيب والاستقاط، ودرجة الاستغراق، ومعدلات التكرار، تجعله من أبرز الخوالب المجازية للرواية.

فهو يسلط الضوء بانارة على معادل لحظة انبثاق الصراع البشرى، فيفرد بابا كاملا لادهم وأخيه ووينيه منذ الحياة الأولى فى ظل الحديقة الغناء حتى قتل أحد ولديه اخاه وتزوج بابنة عمه، يدمج كل ذلك فى بنية منظمة متماسكة، ثم يسقط من حسابه آمادا طويلة ونسوات عديدة، ومئات الآلاف من السنين، ليستأنف الباب التالى مع جيل فيبسط احداثه.

لترتيبها الأصلي.

اما فيما يتعلق بدرجة حضور وتكرار هذه المراحل فمن الطبيعي ان تكون المرحلة الاولى اشدها بروزا في وجدان الاحياء المختلفة وإن كانت المشكلة الأساسية في المنظور الروائي هي التي تضع الجملة في الأبواب الثلاثة الوسطى وتمثل القرار الذي يصب فيه ايقاعها اذ تختتم بعبارة متشابهة هي رغبة الراوي في مقاومة فعل الزمن، وعلاج آفة الحارة الكبرى لديه وهي النسيان، فلولاً النسيان ما انتكس بها مثال طيب، ومع ان اليوم خير من الأمس؛ الا ان آفة الحارة هي النسيان، وفي نهاية عهد قاسم قالوا انها ستيرا من هذه الآفة، او على حد تعبيره «هكذا قالوا!!!»

ادت انجازات النقد الحديث التي تحدد مجموعة من المحاور التي يتم على أساسها تحليل الشفرات الماثلة في النص الروائي ودراسة علاقاتها المتراكبة في منظومة يتوقف بعضها على البعض الآخر.

ولعل أبرز هذه الشفرات هي التمثيلية والزمانية والقصصية، الى جانب المؤشرات النصية الأسلوبية وشفرة الفواعل. ولنتأمل الآن الشفرة التمثيلية لنجد ان اوضح تحليل لها يتجلى بصفاء عندما تتركز حول المنظور الذي يسيطر على عملية تمثيل النص للحدث المروي، فهو إما ان يكون منظورا داخليا يتقمص شخصية او اكثر ويحكى بلسانها الأحداث مع ما يترتب على ذلك من نتائج في الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطني من ناحية وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية اخرى. وإما ان يكون منظورا عليما يحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج، ويعرف ماضيها ومستقبلها وماتخيته

لها الاقدار، وما يضطرب فيها وحولها من عوامل، وهذا هو المنظور التقليدي في الرواية، واختياره للقص يعني اقامة قدر من التوازن بين الوصف والحوار. والضبط في ايقاع الاحداث وتناوب ظهور الشخصيات بما لا يجعل بعضها يغطي على البعض الآخر، انه منظور الحكم المسيطرة والمخرج الموجه لجميع الحركات، اما المنظور الثالث وهو الخارجي فلا يرصد من الأشياء سوى ظواهرها، ولا يتدخل في مجرى الحوادث الا بالقدر الضئيل من التنظيم الدال عن طريق الوصف اساسا، دون أن يزعم لنفسه قدرة استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر، وهو اقرب الى التوثيق منه الى التعميق. وإلى توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل في شئونها أو ادعاء لمعرفتها، إنه اشبه بالشهادة التي يجتهد في افتعال الحياء. وتصطنع مهارة خاصة في اقامة «مرتجاة» جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرا من المعنى، دون التصريح بآية بواعث او اهداف، مما يجعل الجانب الايديولوجي والمعاطفي يكادان يختفيان من ظاهره على الأقل.

وهناك ملاحظات اولية على هذه المواقف، من اهمها ان اختيار احدها لا بد ان يكون على حساب الآخرين بالتنازل عما يتيحانه من مميزات الى حد كبير، وانها ترتبط بشكل وثيق بدلالة النص وبما يوظف فيه من أدوات تقنية، مما يجعل اختيار بعضها يؤثر الى حد كبير في اختيار بقية الشفرات النصية. ولنستمع لراوى «أولاد حارتنا» وهو يقول:-
«شهدت العصر الأخير من حياة حارتنا، وعصارت الاحداث التي دفع بها إلى الوجود «عرفة» ابن حارتنا البار، وإلى أحد اصحاب

عرفة يرجع الفضل في تسجيل حكايات حارتنا على يدي: اذ قال لي يوما: «إنك من القلة التي تصرف الكتابة: فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟... انها تروى بغير نظام، وتخضع لاهواء الراوة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تسجلها بامانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها، وسوف امدك بما لا تعلم من الاخبار والأسرار.. ونشطت الى تنفيذ الفكرة، اقتناعا بوجاهتها من ناحية، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى».

ولا يجديننا هنا كثيرا ان نبحث عن مقابل مجازي لصاحب عرفة الذي نصحه بالكتابة وامده بأسرارها، فسواء كان هو الوعي التاريخي والفلسفي بالوجود كما قد يترأى لبعض القراء، او كان هو في الرواية الذي يخترق تجليات التعدد المتكاثر ليصل الى الوحدة الشاملة ويضع نسقا تنظم فيه الحوادث طبقا لرؤية خاصة ويحاول الوصول الى قلب الكون والانصات الى ايقاعه الشعري العميق كما قد يبدو للبعض الآخر، فإن الراوي قد ابتعد منذ البداية عن اعلان الولاء لاحد الاحياء. عندما جعل صاحبه من اتباع عرفة على وجه التحديد، واذا كان هذا هو منظور الراوي فإنه يفرض بالضرورة على القارئ اتخاذ موقف مقابل ومعادل له، ييرا من التحيز حتى يكون قادرا على استشراف الأفق الذي يمتد اليه بصره.

على ان هذا الراوي لا يتميز بالتواضع، ولا يظهر الرضا عن نفسه عندما يقول: «كنت اول من اتخذ من الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ماجره ذلك على من تحقير وسخرية». وكانت مهمتي ان اكتب العرائض والشكاوى للظلمين واصحاب الحاجات. وعلى كثرة



المتظلمين الذين يقصدوننى فإن عملى لم يستطع أن يرفعننى عن المستوى العام للمتسولين فى حارتنا، الى ما اظلمنى عليه من أسرار الناس واحزانهم حتى ضيق صدرى واشجن قلبى.

اكان يتمثل الراوى - لا الكاتب - بوعى عندما خط هذه السطور فداحة الرسالة التى شرع فى ادائها عندما اخذ يحكى - ربما لأول مرة فى تاريخ الراوية العالمية - قصة الكون مكشوفة مقطرة محولة الى مجاز فنى كبير؟ وهل كان يعتبر تحليلاته السابقة على هذا المشروع الضخم مجرد شكوى عابرة وعرائض مدبجة ليس لها من قيمة سوى انها مكنته من الاطلاع على اسرار المجتمعات وانتهت به الى الضيق والشجن؟ والى حد يتراءى الكاتب خلف الراوى وهو يتحدث عن عمله الذى لم يرفعه فى نهاية الامر عن مستوى المتسولين يقتصر عليهم فى الحرية والرزق ، اذ لم يزد عن كونه واحدا من هؤلاء الرباب الذين طالما اشجونا بفنائهم.

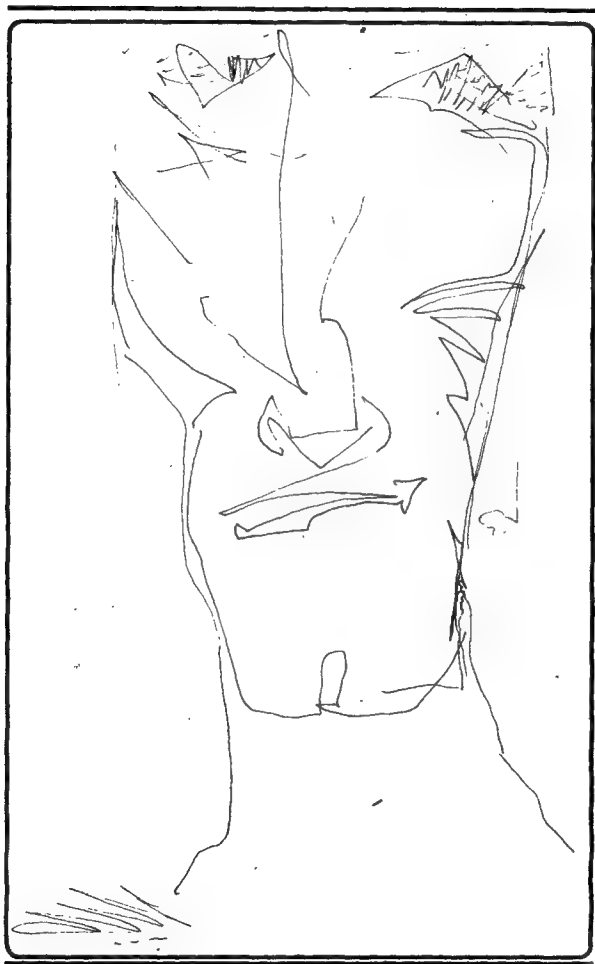
ومع ان المؤلف - كما رأينا - قد قدم لنا راويا يحكى هذه الأحداث مما قد يوهم اللوهلة الأولى انه سيتخذ المنظور الداخلى فى تمثيله الا انه سرعان ما يتضح ان هذا الراوى الذى يختلف عن المؤلف بطبيعة الحال يشهد من تجارب الوقائع سوى طرف من مراحلها الاخيرة. وانه يعون احد العالمين ببواطن الأمور سيتمكن من سرد التفاصيل وعرض اسرارها وخفاياها.

فهو يتخذ اذن منظور العليم بالبواطن وماكان بوسعه ان يفعل سوى ذلك وهو يطمح الى تقديم رؤية للوجود منذ بدايته حتى الآن. كان المنظور ضروريا لامقر من اتخاذه ولكن المؤلف يقسم لونا من التوازن الدقيق بين

معاملات التكوين الروائى فيستخدم باحكام بعض عناصر المنظورين الآخرين، اذ يختار مجموعة من الشخصيات الأساسية يتسرب فى لفقات يسيرة الى داخلها ويعرض لمحات مقتضبة من عالمها الباطن واشجانها دون اسراف او استغراق فى البث والنجوى، كما يحكم زوايا العرض بتتابع المشاهد وتبادل الأدوار بين الوحدات الكبرى - اذ يتراوح عدد صفحاتها ما بين ١١٠ و ١٤٠ صفحة بشكل يؤدى الى ضبط الايقاع فسوف نتحدث عنه بالتفصيل عند تحليل شفرة الفواعل فى الرواية، ولكننا نكتفى الآن بالإشارة الى عنصر يتعلق به ويوضح مدى دقة المؤلف فى توزيع الأدوار بين انواع شخصوصه، وهو ما يتصل ببرزو عملى الذكورة والأنوثة فى الرواية.

ومنذ المشهد الذى انبثق فيه ظل أميمة من خلف ادهم عندما تراءت له جارية سمراء فاتنة فى الحديقة من قريبات أمة، فاشبهت اشواقه واكتمل له الحس الحيوى بالوجود. كما اشبهت ماكان يوده فى نفسه من تجريب للمجهول ونزوع للمغامرة وارتكاب للخطر والخطأ، منذ ذلك الحين والمرأة فى أولاد حارتنا تمثل النصف المختفى من على سطح الأحداث فى ادوار البطولة الأولى. وان كانت تشغل دائما الدور الثانى باطراد، لكن رؤية تجيب محفوظ لهذا الدور تقيل الى أدانته فى عمومه، ولن نستند فى ذلك الى دور أميمة فى طرد ادهم من البيت الكبير فهذا راجع الى النموذج الكونى الكبير، ولكننا ستقف عند لحظتين:-

اولاهما: عندما اخذ يعصر كوخ إدريس بالذرية. فاختار له بنتا واحدة هى هند على وجه التحديد، مما لم يرد فى أى نص تراثى قديم.. وكاد يستند اليها سبب مأساة قدرى فى



قتل أخيه، بينما عمر كوخ ادهم بالكور، وهذه
قسمة لها دلالتها، ولها أهميتها في حفظ
التوازن وضبط المسافات الروائية.

ثانيا: عندما اتفق رفاعه مع اصحابه على
الفرار وتعاهدوا على ذلك ليلة العشاء الأخير،
فإن ياسمينه، الزوجة الشبهة غير المشبعة، هي
التي تخونهم وتشي بهم الى القتوة الذي
تتمشقه وتذوب في حضنه، ولا يتفجع لها بعد
ذلك أن تولو إشفاقا على رفاعه الرقيق من
ضربات الغدر قاتلة إنها لم تكن تقصد قتله ،
لكن صنيعها الذي يأتي مخالفة صريحة
للتصوذج التراثي في إنساده لدور الحيانة الى
رجل آخر هو بهذا يشير الى طبيعة الدور
الذي يؤثر المؤلف ان يخصص به المرأة التي
تتحد في معظم اصلاها من ذرية إدريس وإن
كان دور « قمر » رفيقة قاسم الحانية الودود قد
خفف نسبيا من وطأة هذه الثنائية الفادحة،
ومن قبلها هدى زوجة الناظر ومحتضنه جبل،
مما يلطف من هذه الحدة. وتأتي عواطف-
شريكة عرفة- لتؤكد عودة التوازن بين ممثلي
الذكورة والأنوثة في إيقاع كوني لا يحرم المرأة
من النيل والسمو والرفعة.

١-٣ ولنتأمل الآن سفرة الفواعل التي
تلعب دورا حيويا في التحليل الأدبي منذ شرع
«فلاذبيرروب» في روسيا منهجة لتصنيف
الحكايات الشعبية على اساس «مورفولوجي» او
صرفي ومنذ كتب «سوربو» في فرنسا خلال
منتصف القرن كتابه المسرحي الطريف عن الاف
المواقف الدرامية، ثم جاء «جرغاس» فأسس
التحديد الدلالي لوظائف الفواعل الأدبية في
سنة فواعل، فاذا القينا نظرة إجمالية على
«أولاد حارتنا» من هذا المنطلق امكن لنا ان
نستخلص الملاحظات التالية:

أولا: يبدو ان منظور الفواعل هو المسيطر
على الرواية، فالعنوان نفسه يشير الى ذلك إذ
انها تتبع لجملة من النماذج العليا الكونية ذات
البعد البشري حيناً والميتافيزيقي الذي يتجاوز
حدود الانسان العادي عندما يس ماورا
الطبيعة كقوة مهيمنة ورسالة موجهة وطاقة
فاعلة حيناً آخر. لكن يظل منظور الفواعل هو
ابرز ما يجمع خيوط الاحداث وينتظم العمل
الروائي. ويضفي عليه وحدته المتناسكة
وينتج الدالة.

ثانيا: ان الرواية- وهي مقسمة طوليا الى
خمس ابواب- سرعان ما تتحل عند تحكيم هذه
النظرة الى شطرين: يتمثل الاول في المطلع
والختام: في ادهم وعرفة من جانب ، ويتمثل
الثاني في الأبواب الثلاثة الوسطى المتعلقة
بجبل ورفاعة وقاسم من جانب آخر. ذلك لأن
نموذج الفاعلية يكاد يتطابق في هذا القلب
الوسيط، لكنه لا يمحى على نفس النسق في
المطلع والختام. ولتحدهد بهساسة أولية قابلة
للمراجعة كي توضح تشكيله الأساسي ، ففي
المطلع نجد الفواعل والممثلين لها تقضى على
النحو التالي:-

الفاعل: ادهم/ قدرى

الموضوع: الطاعة والامثال

المرسل: الجبلوى

المرسل إليه: ادهم/ ادريس/ همام

العائق: ادريس / أميمة/ الطموح

ويلاحظ ان الادوار قد تتداخل أحيانا في
شخص واحد او اكثر، وهذا طبيعي لأن القوى
المحركة للأحداث والمثلة لعناصر الصراع فيه
متشابهة لكن يظل النموذج محددا بالرغم من
تمازجه. اما الختام فإنه يتبدل اساسا ليصبح
هكذا:

الفاعل: عرفة

الموضوع: اكتشاف طاقة السحر

المرسل : عرفة

المرسل إليه: الناظر والفتوات والناس

المعین : حنش / الناظر / المرأة

العائق: الجبلاوى / الناظر / الفتوات / المرأة

فيتوحد الفاعل مع المرسل، وتختلط أوراق المعين والعائق، إذ يتذبذب الممثلون فى المواقف المختلفة، ويتراوحون بينها اما نموذج الشطر الوسيط، وهو يمثل النقل الروائى المتوازن خاصة بمقابلته بما قبله وما بعده من فواعل متغيرة ومتبادلة ، فهو ثابت ومنتظم يحضى على النحو التالى بشكل شبه دائم، مع بعض التغييرات اليسيرة فى الممثلين وطبيعة المواقف ودرجة تعقيدها:

الفاعل: جبل / رفاعه / قاسم

الموضوع: ادارة الوقف لتحقيق العدل

المرسل: الجبلاوى

المرسل إليه: بعض الأحياء عند جبل

ورفاعه / كل الحارة عند قاسم

المعین: انصار شخصيات الفواعل

العائق: الناظر والفتوات على اختلاف

اسمائهم. ومن الملاحظ ان علاقة الجبلاوى بلوحة الفواعل تظل مثبتة فى دائرة المرسل خلال الأبواب الأربعة الأولى. ولكنها تختل فى الباب الخامس عند تحوله الى عائق سواء كان ذلك قبل مقتله او بعده. كما يلاحظ أن كشف القوى المحركة للأحداث ووضعها فى نسق متصل ومتمايز يبرز لنا بصفاء طبيعة الهدف او الموضوع فى كل المراحل ودرجة قابليته النسبية- دائما عند المؤلف- للتحقيق عبر التاريخ.

٢-٣ ونظرا لأهمية هذا المحور- وهو

الموضوع- فلتحدد طبيعة علاقته كعنصر فى بنية الفواعل الروائية بنظام التشفير الكلى للعمل، خاصة دوره فى عملية التمايز الجوهرية بين لغة النموذج الدينى التراثى وروية الرواية الفنية، فهو يمثل المحرك الأساسى للشخصوص والحوادث، فإدارة الوقف واقتسامه بالحق والعدل، والهمة والنشاط فى تعميره كانت أهداف الجبلاوى لا منذ اختياره لجبل فحسب، بل منذ تفضيله لأدهم نفسه على أخوته، وقد مارس ذلك مباشرة وهو فى البيت الكبير الذى لا يتسع له معادل إشارى واحد: «فأخذ يذهب كل صباح الى إدارة الوقف فى المنطرة الواقعة الى يمين باب البيت الكبير ، وعمل بهمة فى تحصيل اجور الاحكار وتوزيع انصية المستحقين، وتقديم الحساب إلى ابيه، وابدى فى معاملة المستأجرين لباقة وسياسة، فرضوا عنه على رغم ما عرف عنهم من مشاكسة وفظاظة.

وعندما كانت تتوق نفسه إلى التمتع بالحديقة وتستمرى ما فيها من لذة فردوسية كان يرى احيانا أن إدارة هذا الموقف نشاز فى منظومة حياته، لكنه واجب لاسبيل الى التخلّى عنه مادام قد كلف به، وما أشجى ما كان يحدث نفسه قائلا: «الحديقة وسكانها المفردون، والماء والسماء، ونفسي النشوى، هذه هى الحياة الحقّة؛ كأننى أجد فى البحث عن الشئ. ماهذا الشئ؟ النأى احيانا يكاد يجيب، ولكن السؤال يظل بلاجواب، لو تكلمت هذه العصفورة بلغتى لشفت قلبى باليقين، وللنجوم الزاهرة حديث كذلك، اما تحصيل الايجار فنشاز بين الأنعام، وبغض النظر عن ضغط التوق واشواق العاطفة البهمة للحب والمرأة فى هذا المشهد فأننا نود ان نبرز من هذا



المتعاقبة، ومحاولات التصحيح التي قام بها كل من جبل ورفاعة وقاسم الا تأكيدا لحقيقة بادهة هي حق ابناء الحارة جميعا في خبرات الوقف بالتساوي، مهما كانت شروط الواقف السرية التي لم يطلع عليها احدا. ووصيته التي اخفتها السلطات في مختلف الأزمان- حتى ليستطرق الشك الى عرفة انها وجدت اصلا- إشارا لمصلحتها الخاصة وعدوانا على الآخرين.

وبهذا يصبح اتخاذ موضوع هذه الإمشولة عدالة توزيع الوقف عبر الأجيال المتشعبة وضعا جديدا وروية مستحدثة لاتتطابق مع المفهوم التقليدي للتراث الديني، بل هو مفهوم يحفظ للرواية استقلالها وتقاسك قوانينها الداخلية التي تحكم كونها المصغر أيا ماكانت علاقته بهذا الكون المختلط الاكبر.

التتبع الموضوعي حقيقة جوهرية، وهي ان ممارسة ادهم لادارة الوقف وهو في كنف البيت الكبير تعديل جذري في دلالة النصوص الأولى يشير الى امرين:

أولهما: ان العدل والحق والانتاج هي هدف الفعل في حياة الحديقة مثلما هي هدفه المتحقق حتما، والمعطل في أكثر الاحيان، في حارتنا.

وثانيهما: أن سر اختيار ادهم دون اخوته هو كفاءته في ادارة الوقف لامجرد امتحان للطاعة ولا اختبار للسلطة، وبذلك فإن عصيان ادريس لاينبغي تفسيره على انه مجرد توزيع لأدوار الخير والشر في لعبة الوجود. وانما هو اشارة لأولوية العمل على النزعات التجريدية الميتافيزيقية.

ومعنى هذا ايضا ان الصراع في الرواية لايقوم بين الخير والشر في المطلق، وانما تجسد في بؤرة جديدة تماما هي ارادة سكان الحارة في انتظام الموازين والعدل بين الجميع وشيوع الوفرة والرخاء والعمران. وما انحراف الاجيال

اعطاء «العيش» لخبازه، أو العودة لمحاكم التفتيش

برنامج تليفزيونى ذو شهرة فائقة وشاهده جمهور يصعب حصره من الخليج الى المحيط، اسمه «العلم والايمان»، يرسخ كل ما هو ضد العلم، ويسخر من قيمه التى يتصور أنها تتناقض مع تأويلاته الخاصة للدين.

ورجل الدين حين يتعرض لقضايا العلم لا يحق له أن يناقش الا ما هو معروف للعامة، أما أن يناقش الأمور الدقيقة التى لا يصح مناقشتها إلا بين المتخصصين فانه بذلك يستغل سلطة الدين للتأثير على الناس وتزييف وعيهم. وما يحدث فى مجال مناقشة الأمور العلمية يحدث فى مجال مناقشة شئون الابداع الفنى والأدبى. لقد كان الشيخ محمد الفزائى هو الذى كتب تقريراً عن رواية «أولاد حارتنا» لتجيب محفوظ- حسب تصريح أدلى به للصفحة الأدبية للأخبار منذ عدة أسابيع- لرئيس الجمهورية الأسبق جمال عبد الناصر. وعلى أساس هذا التقرير تم منع نشر الرواية فى مصر. وحين نادى البعض بإلغاء القرار والسماح بنشرها فى مصر بمناسبة حصول الكاتب على جائزة نوبل كتب الشيخ الفزائى فى عموده الأسبوعى بجريدة الشعب «هذا ديننا» يتوعد الكاتب والنقاد بشن الحرب من

من علامات التخلف الفكرى والعقلى فى حياتنا الثقافية التطوع بأبدا. رأى وإصدار الحكم من جانب غير ذوى العلم والخبرة فى الموضوع المطروح للنقاش. لكن مما يزيد الطين بلة، وعمق التخلف وبرسخه، أن يصمت أهل العلم والخبرة تهاونا أو تقية أو تواطؤا، فيشيع الجهل فى حياتنا. وإذا كان هذا بالضبط هو ما يشكو منه علماء الدين، حيث يعييون على بعض قطاعات من شباننا التصدى للفتيا فى شئون العقيدة والدين دون أن يكونوا مؤهلين لذلك، فإن تصدى هؤلاء العلماء أنفسهم لإصدار الأحكام وأبدا. الآراء فى مجالات لا تؤهلهم لها معرفتهم وخبرتهم يضمنهم فى خانة واحدة مع أولئك الشباب الذين يصفونهم بالجهل والجرأة غير المحسوبة. الخ تلك الأوصاف التى نجمل علماءنا عن الاتصاف بها.. من مظاهر ذلك تصدى رجل الدين للفتيا فى شئون العلم، حيث سمعنا من يحرم بعض وسائل العلاج من الأمراض، مثل زرع الأعضاء وغسيل الكلى، أو إبقاء المريض القاتب عن الوعى فى العناية المركزة متصلا بأجهزة التنفس الصناعى، وذلك بدعى أن تلك الاجراءات تؤخر لقاء الانسان بربه. وهناك

جديد ضد الكاتب والرواية. وتصدى الشيخ الشعراوي للراحل توفيق الحكيم حين بدأ سلسلة من المقالات بعنوان «حوار مع الله». ولم يوقف هجومه الا بعد أن غير الكاتب العنوان. ولستأ نريد هنا أن نستعيد الزوبعة التي أثارت حول رواية سليمان رشدي باللغة الانكليزية، وهي الزوبعة التي تورط فيها كثير من النقاد، فهاجموا الرواية بالسماع دون أن يكلفوا أنفسهم عنا القراءة والتحليل. وأخيرا يفجؤنا هذا القرار الذي أعلنه منذ أيام وزير الثقافة بوقف عرض مسرحية «اللعبة» في مهرجان المسرح التجريبي، مع وقف التعامل مع المخرج. وقد استنكر أحد الصحفيين ظهور مخرج تلك المسرحية في أحد البرامج التلفزيونية، متعللا بأن هذا الظهور يمثل انتهاكا لقرار السيد الوزير بوقف التعامل معه. وها هو الشيخ الغزالي مرة أخرى يشهر سيفه ضد أحد الكتاب لأنه قدم وصفا - رآه الشيخ غير لائق - لاقامه حد القصاص.

والمغزى من إيراد هذه الوقائع كلها ليس الدفاع عن الأعمال التي يهاجمها رجال الدين، بقدر مناقشة المبدأ نفسه، مبدأ التطوع بإبداء الآراء واصدار الأحكام فيما لا يحسنه المرء. ورجل الدين لا يمكن استثناءه ونحن نناقش مدى مشروعية هذا السلوك في ثقافتنا، فاختصاصه في شئون العقيدة والدين ليس مبررا يسمح له بتجاوز حدود المجال المعرفي الذي يحسنه، ليزج بنفسه فيما لا يحسن، هذه ناحية، والناحية الأخرى أنه مطالب حين يدلى برأى في شأن من شئون الحياة الكثيرة، ومنها العلم والفن والأدب والسياسة والاقتصاد.. الخ، أن يقف عند حدود الرأي، ولا يتجاوز ذلك إلى إصدار حكم. فمن حق رجل الدين - بوصفه مواطنا

ومثقفا - أن يدلى بما يشاء من آراء، لكنه حين ينتقل من حدود ابداء الرأي ويدخل في منطقة اصدار الحكم يتوهم الناس أن ماصدر عنه من أحكام إنما هي أحكام دينية لا تغتيل النقاش ولا المراجعة. الشيخ الشعراوي مثلا لم يقرأ منذ أربعين عاما من الكتب سوى كتاب الله - وهذا مقالته بنفسه في حوار تليفزيوني - وهذا شأنه الذي لا يحاسبه أحد عليه، لكن من حقنا أن نطالبه أن يكف عن ابداء الآراء واصدار الأحكام في الشئون التي كف عن الاطلاع على تطوراتها المعاصرة. بل وأكثر من ذلك نرى من واجبتنا أن نطالبه بأن لا يقول ذلك على سبيل الفخر، لأنه شخصية عامة لها تأثيرها، حتى لا تتصور الأجيال الصاعدة أن قراءة كتاب الله - وحده - تكفي لمعرفة كل شئون الحياة. وذوق الشيخ الغزالي مثلا في الفنون والآداب يقف عند حدود تذوق الأعمال الفنية والأدبية ذات المغزى الأخلاقي التوجيهي الواضح والمباشر. لكن ذوقه هذا يمثل حرمة الشخصية التي لا يصح أن يفرضها على الآخرين.

والأهم من ذلك أنه يجب عليه أن يوضح للناس أن أحكامه على هذا العمل الفني أو ذاك ليست من الدين، بل من الرأي الشخصي الذي يصح معه الخلاف والرفض.

أن احترام التخصص علامة من علامات الرقي التي يجب أن نحرص عليها. والاعدنا إلى العصور الوسطى وما قبلها، حيث الكاهن هو العالم والطبيب والشاعر ومندوب الآلهة، وعدنا إلى عصور محاكم التفتيش حيث رجل الدين هو الفيلسوف في كل الشئون. وفي مجال الفنون والآداب يجب أن يكون الفيلسوف في الحكم على الأعمال نابعا من طبيعتها الجمالية،

فهى لاتخضع لمقولات التحليل والتحريم. ولقد كان رد حسان بن ثابت - شاعر الرسول - على عمر بن الخطاب ردا مفحما حين اعترض عليه وهو ينشد أبياتا من الشعر فى المسجد، تصور عمر أنها أبيات تطرح قيما ومفاهيم تتناقض مع هيبة المكان. قال عمر: أفحش فى مسجد رسول الله؟! فكان مما قاله حسان ردا على استنكار عمر: انما الفحش عند النساء. ومعنى ذلك أن «الفحش» فعل بينما الشعر قول، ولا يجوز أن تعامل الأقوال معاملة الأفعال. وماتزال صيحة القاضى عبد العزيز الجرجاني، صاحب كتاب «الوساطة» فى نقد الشعر، تدوى «الشعر بمعزل عن الدين» بمعنى أن للقول الشعرى مقاييس خاصة يحاسب على أساسها، غير مقاييس التحليل والتحريم، التى هى مقاييس دينية. أن رجال الدين الذين يشكون من جرأة الشباب - أو بالآخرى من اجترائهم - فى ادخال مقاييس التحليل والتحريم، فى كل تفاصيل الحياة الانسانية، عليهم أولا أن يراجعوا مسلكتهم الذى لايحترم الحدود الفاصلة بين المجالات من جهة، ولا يحترم حدود التخصص من جهة أخرى.

يتحدث الشيخ الفزالى فى عموده الأخير المشار اليه - مثلاً - عن «الخيال الجامع» دون أن يحدد معيار الجموح الذى يتحدث عنه. ومن المؤكد أنه لايستطيع، ذلك لأن مفهوم «الخيال» يحتاج للوعى به - خاصة فى مجال الإبداع الأدبى - الى مجالات معرفية ليس الشيخ مؤهلا للولوج فيها. ويصف عملا أدبيا - قد يكون ضئيل القيمة من الناحية الأدبية، على سبيل الفرض والتقدير - بأنه «الفن المؤت» الذى يمكن أن يؤدى الى تحسين القبيح وتقييح الحسن، وبذلك يدخل نفسه فى

عبارات غامضة فضفاضة. ولو تأمل قليلا مسألة «التحسين والتقييح» تلك لأدرك أنها احدى غايات الأعمال الأدبية والفنية الرفيعة، بشرط أن يزيل عنها الطابع الأخلاقى الصارم الذى أغرقها فيه. إن مهمة الآداب والفنون تنمية الآذواق وتعصيق الوعى الجمالى لدى الأفراد والجماعات، وهذه مهمة لاتتحقق بتقديس القيم المستقرة اجتماعيا مهما كان قبحها وتخلفها، بل تتحقق بنفى القائم عن طريق «التقييح»، وتأكيد الوعى الأرقى انسانيا واجتماعيا عن طريق «التحسين». ومعنى ذلك أن التحسين والتقييح فى الآداب والفنون لايعتمد على آلية المخادعة أو الإيهام الكاذب كما يتصور الشيخ، الذى يستند - ربما دون وعى - فى أحكامه الى تراث نقسدى كلاسيكى يتصور الفن عملية إيهام ومخادعة، بل التحسين والتقييح أداتان لنفى وعى متخلف، وهو قبيح لأنه كذلك، وترسيخ وعى أرقى، وهو لذلك حسن جميل.

والأخطر من الحكم على الأعمال الأدبية والفنية وفق مقاييس خارجة عن طبيعتها، بل ومتناقضة مع تلك الطبيعة، أن رجل الدين يعمم حكمه على الأديب والفنان، فلا يكون العمل هو وحده المدان والملعون، بل تكون اللعنة والادانة من نصيب صاحب العمل، فيوصف الكاتب بأنه «كذوب». وهذا الانتقال من العمل الفنى أو الأدبى الى صاحبه يتجاهل أن الفن والأدب نتاج نشاط تخيلى، ومن هنا لايصح أن يوصف - قسضا - عن أن يوصف صاحبه - بالصدق أو بالكذب. الصدق والكذب مقاييس أخلاقية يصح أن يوصف بهما الكلام العادى ذو الطبيعة الأخيارية والاعلامية المباشرة، لكنها لاتصلح



رجل الدين في ثقافتنا من مكانة تعطى
لأحكامه قوة الدين ذاته. ولأن هذه المكانة تقتل
مسئولية فادحة فعلى علماء الدين أن يتعلموا
أولا ما يريدون تعليمه للشباب المتطرف، أى
يتعلموا ترك «العيش» للخباز. فإن لم يفعلوا
صح عليهم حكم المتطرف الذى يحكمسون به
على الشباب، ولأننا لسنا مفرمين بالتطوع
باصدار الأحكام نكتفى هنا باستدعاء قول
الشاعر:

يا أيها الرجل المعلم غيره
هلا لنفسك كان ذا التعليم

للحكم على الفن والأدب. لو كان مشايخنا قد
قرأوا الشيخ عبد القاهر الجرجاني قراءة واعية ،
خاصة فى كتابه «اعجاز القرآن»، لأدركوا أن
وصف العمل الأدبي - والشعر خاصة- وفق
مقاييس الصدق والكذب، إنما هو وصف لا يعتد
بطبيعته الخاصة، أى لا يكون وصفا له من
حيث هو أدب وشعر. وبعبارة أخرى تكون
الأحكام الصادرة أحكاما لا يعتد بها. إن
مشكلة تصدى رجال الدين للحكم على الفنون
والآداب ليست فى مدى مشروعية أحكامهم
تلك، فهي غير مشروعة كما رأينا، لكننا رغم
ذلك تقتل خطرا يوجب التصدى له، لما يتمتع به

عفوا يا سادة: لاتصنعوا تناقضا بين الدين والفن

به الانتصار يوم بعات. فقال أبو بكر مزامير الشيطان في بيت رسول الله (ص) وذلك في يوم عيد فقال الرسول يا أبا بكر لكل قوم عيد وهذا عيدنا .

كما استمع النبي (ص) لغناء على الدف من جوهرات بنى النجار وهن يقلن نحن جوار من بنى النجار يا حبيبا محمد من جار.. فقال رسول الله (ص) أحببيني؟ قلن نعم يا رسول الله.. قال: الله يعلم أن قلبي يحبكن..

وفي هذا كله دليل على سماع الغناء على الآلة من المرأة لخير العرس. يدل على ذلك أيضا ما جاء عن ابن عباس مرفوعا أن أصحاب النبي (ص) جلسوا ساطنين. وجاءت جارية يقال لها «سيرين» معها مزهر تختلف به بين القوم وهي تقنيه وتقول:

هل على ويحككم.. إن لهوت من حرج؟ فتبسم النبي (ص) وقال لاجرح إن شاء الله تعالى «السيرة الحلبية ج ٢ ص ٦٦ وذكر أبو هريرة أنه سمع النبي (ص) يقول: إن أخاكم لا يقول الرفث.. يعنى بذلك ابن رواحه حين يقول:

يتمشى موقف الاسلام من الفنون والآداب (شعرا ونثرا غناء وأداء ولحنا) مع موقفه من الانسان نفسه..

فحيث إنه دين يكرم الانسان ويسعى لاسعاده ورفع الظلم والخرج عنه وإدخال السرور والبهجة والسعادة على نفسه وروحه وعقله فهو لا يمانع من قول الشعر وكتابة النثر وسماع الغناء والألحان التي ترتفع بروح الانسان وترقى بذوقه، ووجدانه وتدفع عنه الملل والسآمة عملا بقول النبي صلى الله عليه وسلم فيما روى عن أنس رضى الله عنه (روحوا القلوب ساعة وساعة) حتى قال أبو الدرداء (إنى لأجم فؤادى ببعض (اللهو) لأتشط للحق. وقال على رضى الله عنه (أجموا هذه القلوب فإنها تمل كما تمل الأبدان)

وقول النبي (ص) فيما رواه البخارى ومالك وغيرهما عن ابن عمر (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة) صحيح البخارى ص ٨٤٥

وقوله صلى الله عليه وسلم لأبى بكر فى حديث عائشة فيما رواه البخارى: وكان عندها جارتان من جوارى الأنصار تغنيانى بما تقاولت



وحكى ابو منصور البغدادي الشافعي في
مؤلفه في السماع ، أن عبد الله بن جعفر كان
لا يرى بالغناء بأسا ويصوغ الألقان لجواربه
ويسمعها منهن على أوتاره.. وكان ذلك في
زمن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.. وحكى
الاستاذ المذكور مثل ذلك أيضا عن القاضي
شريح وسعيد بن المسيب وعطاء بن أبي رباح
والزهرى والشعبي وعمر بن عبد العزيز.

(نيل الأوطار ج ٨ ص ١٠١)

كما ذكر الشوكاني في مؤلفه ما حكى
الماوردي عن معاوية وعمر بن العاص أنهما
سمعا العود عند ابن جعفر.. وسمع حسان بن
ثابت من (عزة الميلاء) الغناء بالزهر بشر من
شعره... (ونقل أن مذهب الامام مالك يبيح

الغناء بالمعازف) (نيل الأوطار ج ٨ ص ١٠١)

وروى الحافظ أبو محمد بن حزم في رسالته
في السماع يستدله إلى ابن سيرين قال: أن
رجلا قدم المدينة بجوار.. فنزل على عبد الله بن
عمر.. وفيهن جارية تضرب فجا.. رجل فسأومه
فلم يهو منهن شيئا. قال ابن عمر انطلق الى
رجل هو امثل لك بيعا. قال من هو؟ قال عبد
الله بن جعفر..

فهذا إقرار من عبد الله بن عمر بجواز
السماع وهو صحابي ابن صحابي جليل. كما
أن «عبد الله بن الزبير» كان له جوار عوادات.

وفينا رسول الله يتلو كتابه
إذا انشق معروف من الفجر ساطع
أرانا الهدى بعد العمى فقلوبنا
به موقنات أن ما قال واقع
يبيت يجافى جنبه عن فراشه
إذا استثقلت بالكافرين المضاجع

صحيح البخارى ج ٨ ص ٤٤

بل أن رسول الله (ص) كان في بعض
الأحيان يطلب من حسان بن ثابت أو عبد الله
بن رواحه أن يحرك بالقوم أثناء المعركة. أو
يهجو المشركين، فقد روى البخارى عن عائشة
قالت إستان حسان رسول الله في هجاء
المشركين. فقال الرسول (ص) فكيف ينسبى؟
فقال حسان لأسلتك منهم كما تسل الشعرة
من المعجين..

كما روى عن البراء بن عازب قوله (ص)
لحسان (هاجهم وجبريل معك) كل هذا وغيره
جعل أهل المدينة ومن وافقهم من أهل الظاهر
وجماعة من العلماء والصوفية يرخصون في
السماع والغناء ولومع العود والبراع... حتى
أن ابن حزم قال «لا يصح في الباب حديث أبدا
وكل ما فيه موضوع»

(نيل الأوطار ج ٨ ص ١٠٠)

«إن الله جميل يحب الجمال» ومارواه مسلم
أحمد عن أبي هريرة أن النبي (ص) قال (أن
الله طيب لا يقبل إلا الطيب).

كما أن الضحك والبكاء والفرح والحزن من
طبيعة الانسان فطره الله عليها فهو الذي
أضحك وأبكى..

ومجافة هذه الطبيعة البشرية أمر يخالف
روح الدين وسماحته ومن هنا تأتي الدعوة الى
الفن الراقى الجميل الذى ينشد التقدم ويدافع
عن الانسان وحقه فى الحياة والعدل والحق فى
أى شكل من أدوات التعبير...

وللتوحد جميعا حول رفض القبح وما يشير
الغرائر الوضيعة ويشيع فى الناس فاحشة
القول والفعل والترهل ، والسلبية واللامبالاة..
ولعل هذا هو السبب فيما ورد فى النهى
عن الشعر وغيره لاحتى لا يكون الغالب على
الانسان الشعر بحيث يصدده ذلك عن ذكر الله
والعلم والقرآن كما يقول الإمام البخارى «ج ٨
ص ٤٥» وإلا لما كان للأدب العربى بكل فنونه
وابداعاته هذا التوهج فى حياة الأمم والشعوب
التي فتحتها المسلمون أو اتصلوا بها فما هو
أدب القرآن الكريم وأعجازه. وشعر الحماسة
وفن القصة. وروايات التاريخ وخزائن الأدب
حتى أنه مازال لشعر عنترة ورامرئ القيس
ومدائح حسان والبوصيرى، وحماسة أبى تمام
وسيف الدولة وقصائد ابن زيدون ووصفيات
البحترى ومقامات الحريري وكتابات ابن المقفع
ولزوميات أبى العلاء وموسيقى الرازى وابن
صنوع وحكم الشريف الرضى وابن عطاء الله
وأحسان سيد درويش ومسرحيات شوقي
والحكيم وغيرهم كثير لها هذا القبول الواسع
والصدى الطيب فى النفس والخيال، فאלله هو
الكمال والجمال والرحمة الشاملة لكل الكائنات.

وأن ابن عمر دخل عليه وإلى جنبه عود.. فقال
ما هذا يا صاحب رسول الله؟ فتأوله إياه. فتأمله
ابن عمر فقال هذا ميزان شامى.. قال ابن الزبير
نعم يوزن به المقتول.. بل إن الفاكهاني قال لم
أعلم فى كتاب الله ولا فى السنة حديثا
صحيحا صريحا فى تحريم الملاهى.. وإنما هى
ظواهر وعمومات يتأنس بها.. لا أدلة قطعية..
وقال أبو بكر بن العربى فى كتابه الأحكام «لم
يصح فى التحريم شئ»

(ج ٨ ص ١٠٣ نيل الأوطار)

وماروى فى الموضوع من أحاديث تحرم أو
تنتع فيها إما ضعيف أو غريب أو مضطرب
الرواية.. كما أن مضامين هذه الأحاديث لاتتفق
وروح الشريعة السمحاء التى تحتفى بالحياة كما
أن البعض الآخر من هذه الأحاديث كان مرتبطا
ببعض العادات والتقاليد العربية، ولو قلنا
بتحريم اللهو لمجرد كونه لهوا لكان جميع ما فى
الدنيا محرما لأن الله تعالى سعى الدنيا لهوا
فقال تعالى «إنما الحياة الدنيا لعب ولهو» ولم
يقل أحد بتحريم الحياة كلها.. فتحرير الفن
باسم الدين لم يتفق عليه العلماء كما أنه مما
لايتفق مع العقل السليم والوجدان المستقيم
كما أنه عجز عن ممارسة ألوان التعبير عن
الحياة بأشكالها الراقية، وإبراز صور الخير والشر
فى صور ناطقة معبرة بالحركة والكلمة للعبوة
والاعتبار والأمل فى الغد..

ويتوقف الأمر على مضمون الفن وقيمه
ومدى تعبيره عن المعانى الطيبة والايجابية فى
حياة البشر والصور المضيئة للنفس الانسانية
إبداعا شعرا كان أو نثرا غنا أو لحنا.. عملا
بقول النبي (ص) فيما رواه مسلم والترمذى
عن ابن مسعود حين قال:

حوار الأنداد

أرسلت فريدة النقاش هذا الرد للأستاذ فهمى هويدى، تعقيبا على المقال الذى كان قد نشره بالاهرام، وتعرض فيه لعمودها فى «الأهالى» حول إيقاف مسرحية اللعبة وتأديب مخرجها. وكانت فريدة النقاش تظن أن الديمقراطية التى ينادى بها فهمى هويدى، والدعوة للحوار المستول التى يرفع شعارها دوما، سيجعلاته ينشر هذا الرد. ولكن بعد أربعة أسابيع، خاب الظن ولذلك، فأدب وتقد، تنشره هنا ضمن ملفها حول «وصاية الدين على الأدب».

لها العرب والمسلمون على كل المستويات القومية والاجتماعية والاسانية. وقد نفى المخرج أى قصد لإهانة المشاعر الدينية، كما رفضت أنا فى مقالى بوضوح مثل هذه «لأحد يقبل إهانة الرموز الاسلامية والمسيحية» ولهذا كانت دعوتى التى كررتها دائما ومازلت ألع عليها، وهى ضرورة الفصل الكامل بين الدين والثقافة، وهو الفصل الضرورى لحماية كل منهما، وذلك بعد أن خرجت الثقافة من الدين منذ زمن بعيد، وتعددت مستوياتها ومنايعها وأدواتها. ومنها- على صعيد الفن- الرمز والايحاء الذى لجأ اليه المخرج.

الأستاذ الزميل فهمى هويدى

تحية طيبة وبعد

قرأت مقالك يوم الثلاثاء الماضى الذى علقت فيه على مقالة لى بخصوص موضوع مصادرة عرض «اللعبة» للمسرحى «منصور محمد»، وأود أن أوضح بعض النقاط التى قد تكون فانتك، وهى بالقطع قد فانت القراء الذين لم يقرأوا سوى مقتطفك من مقالى، مما قد يحدث لبسا فى الأمر.

إن المشهد الذى صادرت وزارة الثقافة من أجله العرض التجريبي كان تحبيرا رمزيا وكشفا عن حالة الإتهك العامة التى يتعرض

تتخلق الحالة الجمالية والروحية من التواصل العميق بين الفنان وجهوده، وبين المفكر وتلاميذه وقرائه، وحتى مخالفيه، وهي حالة تحققت حين عرض مشهد «الشعوذة» الذي استخدم فيه المخرج أسلوب المبالغة ليكشف حجم الكارثة، فلمعت كالشهاب فكرة وصورة الإنتهاك الشامل تلك، وكأنما يريد أن يستفز جمهوره ليحتج بقوة تساوى هذه (القوة الرمزية) الهائلة في التكوين الذي توصل اليه، وهو تحول الكعبة المشرفة إلى برمبل نبط.

ولعلك لاتعرف أن العرض قد جرت مصادرتة (وهي أول سابقة من نوعها في مهرجان للتجريب) لأن سفارة عربية إحتجت، بطبيعة الحال، لأن المعنى السياسي وضعا في حرج بالغ.

وطالما إختبرنا في تاريخنا تلك الطريقة الخبيثة التي يتخفى بها الهدف السياسى المحدد وراء لافته دينية.

ولذا يطالب العلمانيون- وأنا منهم- بالفصل الكامل بين الدين والسياسة.

وبالمناسبة فإن العلمانية لاتعنى الإلحاد، فالإلحاد حالة فكرية والعلمانية حالة سياسية.

وردا على سؤالك لماذا تصاغ علاقة المقدس بالديوى باعتبارها علاقة رقابة وقسر، إضافة لحقيقة أن «المقدس» ليس مجرد قيم مجردة عليا، بل يتجسد في هيئات وحكومات، فإن

إن أحدا لايعترض ولايجادل فى سلطة المقدس الروحية وسطوته على قلوب الناس، ومن ثم هو لايجرؤ على إهانتها، ولكن حين يتحول «المقدس» إلى مؤسسات ونظم حكم وهيئات مستفيدة، فإننا نعارض سطوة كل هذه المؤسسات، ونصر على أن تلتزم حدوداً معينة، فلا تمارس سلطة لاعلى الشقااسة ولاعلى السياسة، لأنها فى هذه الحالة تحول الدين إلى مجموعة مصالح دينوية وتفسر كل شىء لحماية هذه المصالح. وتاريخ الكنيسة الكاثوليكية فى ملاحقة حرية الفكر صراحة معروف. كذلك فإن واحدا من رجال الدين المسلمين هو الشيخ «محمود طه» قد أعدم شنقا فى السودان نتيجة لفتوى..

أنا لم أقل أبداً إن معنى حرية التفكير أو الإبداع هو «عدم التزامه بأية قيمة على الإطلاق». وليس هناك من لايلتزم بأية قيمة فى عمله الفنى أو الفكرى. فحسبى «الفوضيون» لهم قيمهم. لكن دعواى هي أن حرية الإبداع والفكر هي فى حد ذاتها قيمة عليا توصلت إليها البشرية عبر معارك طويلة ويتبقى أن نحافظ عليها حتى ونحن مختلفون.

إن حرية الإبداع- وهى ما مارسها المخرج الشاب- تضبط إيقاعاتها وتشكل محددها الفنية بقدرة العقل الحر والروح الطليق، حيث

الدفاع عن حرية إهانة عقائد الخلق... «فضلاً عن أنني أنتهي لهؤلاء «الخلق» ولم أتعرض أبداً لعقائدهم بالاهانة، فإنه يهدشني أن توجه مثل هذا الاتهام لى أو لحزبى، وهو الوحيد الذى يمتلك برنامجاً ديمقراطياً شاملاً وفعالاً، وهو يدافع فى كل الساحات عن الحرية للوطن والثروة للشعب، وقد دافع فى ساحات المحاكم والسجون حتى عن خصومه، ونحن ندعاة حرية لنا ولغيرنا.

وكانت جريمة حزينا سابقة سنة ٨٦ لفتح ملف التعذيب فى السجون المصرية حتى وصلت الحملة ضد التعذيب إلى القضاء، وقدم الضباط المستولون عنه إلى المحاكمة، رغم أنه فى ذلك الحين لم يكن اليساريون هم الذين يتعرضون للتعذيب.

ورغم الملاحقة شبه الدائمة، التى تعرضنا لها فى حرياتنا وأزاقاتنا واستقرار أسرنا فلم يرهنا سيف المعز ولم يقرنا ذنبه.

إن دعوتك فى آخر المقال للحوار المسؤول هى دعوة محدودة وجديرة بالاحترام، لكن ينتقص من مصداقيتها إتهامك للمختلفين معك «بالتدليس الفكرى»، أو بأنهم يصنفون حسابات فكرية وتاريخية مع «المقدس». فالمقدس هو تراثهم أيضاً أو أنهم يميلون مع «الهوى»..

لا بد أن تتحرر دعوتك للحوار إذن من روح الاملاء حتى يقوم هذا الحوار الضرورى بين أبناء يحترمون بعضهم بعضاً، ويقرون بأذى ذى بدء بأنهم مختلفون.

وتقبل إحترامى
فريدة النقاش

خطا رئيسياً فى تاريخ المقدس كله فى كل الأديان -وأنت خير العارفين- كان موجها حرية الفكر الفلسفى والعلمى، والأخلاقي، وعلاقة الرقابة والقسر ليست من إختراعنا، وقد أدرجت فى مقالى القصير عدة وقائع عن مصادرة «فى الشعر الجاهلى» لطفه حسين، ومنذ ذلك الحين عجزت ستة أجيال متتالية عن إستكمال الجهد العلمى الذى يبدأ عميد الأدب العربى.

كذلك بقرأ المسالم كله رواية «أولاد حارتنا» لتجيب محفوظ بعد أن حصل على جائزة نوبل بينما يتداولها المصريون سرا ويبيع منها تجار الكتب الآلاف.

كما صودر الجهد العلمى المرموق لأستاذنا الراحل لويس عوض «مقدمة فى فقه اللغة العربية» وعجز حتى المختلفون معه عن التوجه للرأى العام الذى جرى حرمانه من قراءة الكتاب.

كما صودر كتاب الدكتور محبوبه اسماعيل «سوسيولوجيا الفكر الاسلامى»، وزاد الطين بلة أن قام متطرفون باغتيال عالين جليلين فى لبنان هما «مهدي عامل» و«حسين مروءة» وأخرجاهما من الاسلام، رغم أنهما عالمان مسلمان ولم يملنا غير ذلك.. وسجل مثل هذه المصادرات والماسى على إمتداد الوطن العربى والعالم الاسلامى طويل... طويل... كذلك. فإن سجل المؤسسات الدينية المسيحية مع رعاياها ليس أقل طولاً فى هذا الصدد.

أما إستغرابك «لفكرة سكوت البعض على مصادرة آرائهم فى الشؤون الدينية» وعجزهم عن الدفاع عن حرية أصواتهم فى الإنتخابات أو حتى حرية أوطانهم، ثم إستبسالهم فى



الجزء الأخير من الفصل الأخير
من أولاد حارتنا

الجزء الأخير من الفصل الأخير

من أولاد حارتنا

«عرفة»

- كان أدهم يحب الأحلام، ولا يعرف منها إلا ما أدخله الجبلوى قى رأسه.

ثم وهو يضحك:

- الجبلوى الذى أرحته أنت من عذاب الكبر! انقبض قلب عرفة وانطأت نشوته فغمغم محزوناً:

- لم أقتل فى حياتى الا فتوة مجرمًا

- وخادم الجبلوى؟

- على رغى قتلته

فقال قدرى هازئاً

- أنت جبان يا عرفة.

فهرب إلى القمر ينظر إليه خلل الفصون تاركاً الفرزة لاتقام العود، ثم جعل يسترق النظر إلى يد المليحة وهى ترص الحجر، وإذا بالناطر بهتف به:

- أين أنت يا ابن المنهول!

فالتفت نحوه باسمًا وهو يسأل:

- أتسهر وحدك يا حضرة الناطر؟

- لا أحد هنا يلقى بمسأرتى.

- وحتى انا لاسمير لى إلا حشأ!

فقال قدرى باستهانة:

- عند درجة من السطول لايهمك ان تكون وحدك.

تردد عرفة قليلاً ثم تسالم:

- ألسنا فى سجن يا حضرة الناطر؟

ولما توثقت الألفة بين قدرى وعرفة، جعل يدعوهم إلى سهراته الخاصة التى تبدأ عادة عند منتصف الليل، شهد عرفة سهرة عجيبة فى البهر الكيسير، حفلت بكل ما لذ وطاب من مأكول ومشرب، ووقعت فيها نساء جميلات وهن عرايا حتى كاد عرفة يجن من الشراب والمنظر. قى تلك السهرة رأى عرفة الناطر يعر يد بلا حدود، مثل وحش مجنون ودعاه إلى سهرة فى الحديقة، فى خميلة يحدق بها مجرى ماء مضاء الوجه بنور القمر. وكان بين أيديهما فاكهة وتبيذ، وأمامهما مليحتان إحداهما لخدمة المصرة والأخرى لخدمة الجوزة. وهب نسيم الليل يحمل عرف الازهار وتغم عود واصوات تفتى:

ياعود قرنفل فى الجنينة متنعن يعجب المجدعان الحشاشة المجدع/ كانت ليلة بدرية يلوح قصرها مكتملاً اذا مال غصن التوت الريان مع النسيم، أو يبدو أعيناً من الضياء خلل شبكة من الأغصان والأوراق إذا رجع الغصن إلى مستقره. وسرت من يد المليحة والجوزة نشوة إلى رأس عرفة مع فذار مع الأفلاك، وقال:

- رحم الله أدهم.

فقال الناطر باسمًا

- ورحم الله إدريس، ماذا ذكرت به؟

- مجلسنا هذا!

فقال الآخر بحدة:

- ماذا تريد منا مطوقين بأناس
يقعوننا؟ وذكر كلمات عواطف وكيف فضلت مسكن
أم زنقل على بيته، فقال متنهداً:

- يا لها من لعنة..

- احذر أن تفسد علينا صفونا.

فتناول الجوزة وهو يقول:

- لتصف الحياة إلى الأبد.

فضحك قدرى قائلاً:

- إلى الأبد؟ حسناً ان ضمن نفحة من نفحات

الشباب مدى عمرنا بفضل سحرنا!

فملاً صدره من عهبر الحديقة المتطبيب بنداوة
اللبلب العميق ثم قال:

- من حسن الحظ أن عرفة لا يخلو من فؤائد!

ترك الناظر الجوزة ليد المليحة وهو يزفر دخاناً
كثيفاً يداً مفضضاً في ضوء القمر ثم قال بحسرة:

- لم يدركنا الهرم؟ ألد الطعام نأكله وأبهج
الشراب نشربه وأطيب العيش نهناً به لكن الشبيب
يزحف في أوانه لا يردده شيء كأنه الشمس أو القمر.

- لكن اقراص عرفة تحيل برودة الشيخوخة
حرارة!

- ثمة شيء تقف أمامه عاجزاً!

- ما هو ياسيدي؟

بدأ الناظر حزناً في ضوء القمر، وتساءل:

- ما ابغض الأشياء إلى قلبك؟

لعله السجن الذي وضع فيه، لعلها الكراهية
المحدقة به، لعله الهدف الذي تنكب عنه. لكنه قال:

- ضياع الشباب!

- كلا، لاخوف عليك من ذلك.

- كيف وزوجى غاضبة؟

- سيجدن دائماً سبباً أو آخر للغضب.

واشتد هبوب النسيم مرة فارتفع حفيف
الغصون وتوهجت الجممرات في المجمرة. وتساءل
قدرى:

- لماذا تموت يا عرفة؟

فرمقه بكآبة ولم ينس فأردف الآخر:

- حتى الجبلوى مات.

كان أبرة انقرضت في قلبه، لكنه قال: -كلنا
أموات وأبناء أموات.

فقال في ضجر:

- لست في حاجة إلى تذكيري بما قلت.

- ليطل عمرك ياسيدي.

- طال أو قصر قاتلنهاية هي تلك الحفرة التي
تعشقها الديدان.

فقال عرفة برقة:

- لا تدع الأفكار تكدر صفوك.

- انها لاتفارقتي، الموت.. الموت.. دائماً الموت،
يجيء في أية لحظة، ولأنه الأسباب، أو بلا سبب
على الإطلاق، أين الجبلوى؟ أين الذين تتغنى
بأعمالهم الرباب؟ هذا قضاء ما كان ينبغي أن
يكون.

ولحظه عرفة فرأى وجهه شاحباً وعينيه تنطقان
بالفسخ، فسبدا التناقض صارخاً بين حاله وبين
مجلسه، فداخله قلق وقال برقة:

- المهم أن تكون الحياة كما ينبغي.

فلوح بيده غاضباً وقال بحدة نعت الصغر نعيًا:

- الحياة كما ينبغي وأحسن، لا ينقصها شيء،

حتى الشباب تعيده الأقراص، ولكن ما جدوى
ذلك كله والموت يتبعنا كالظل؟ كيف انساء وهو
يذكرنى بنفسه كل ساعة؟

سر لعذابه، لكنه سرعان ماسخر من مشاعره،
وتابع يد الحسناء بشوق وحنان، وتساءل في سره
منذ يضمن لى أن أرى القمر ليلة أخرى، ثم قال:

- لعلنا في حاجة إلى مزيد من الشراب!

- سننقى في الصباح.

وجد نحوه ازدراء. وظن أن ثمة فرصة متاحة
فأراد أن يخطفها فقال:

- لولا حسد المحرومين من حولنا لتغير مذاق
الحياة في أفواهنا!

فضحك الناظر ضحكة ساخرة وقال

- قول بالعجائز أجدر! هينا استطعنا أن نرفع
حياة أهل حارتنا إلى مستوى حياتنا فهل يقلع

الموت عن اصطيادنا؟

فهز عرفة رأسه في تسليم حتى خفت حدة
الرجل ثم قال:
-الموت يكتر حيث يكتر الفقر والتماسة وسوء
الحال.

-وحيث لا يوجد منها شيء يا أحمق.

فقال وهو يهيم:

- نعم، لأنه معد مثل بعض الأمراض!

فضحك الناظر قائلاً:

-هذا أغرب رأي تدافع به عن عجزك.

فقال متشجعاً بضحكة:

-نحن لا ندري عنه شيئاً فلمع أن يكون كذلك،

وإذا حسنت أحوال الناس قل شره، فإزادات الحياة

قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافئته حرصاً

على الحياة السعيدة المتاحة.

-ولن يجدي ذلك قتلاً.

-بل سيجمع الناس السحرة ليثيافروا لمقاومة

الموت، بل سيعمل بالسحر كل قادر، هنالك يهدد

الموت الموت.

وندت عن الناظر ضحكة عالية، ثم أغمض

عينيه مستسلماً للحلم. وتناول عرفة الجوزة وشدّ

نفساً طويلاً حتى اشتعل الحجر. وعاد العود بعد

انقطاع يترنم وغنى الصوت الحنون «طول يا ليل»

فقال قدرى:

-أنت حشاش يا عرفة لاساخر.

فقال عرفة ببساطة:

-بهلك نقتل الموت.

-لم لا تعمل أنت وحدك؟

-أنى أعمل كل يوم ولكن ما أعجزنى وحدى

أمامه..

واستمع الناظر إلى الغناء ملياً دون حماس ثم

سأله:

-آه لو تنجح يا عرفة! أى شيء تفعله لو

نجحت؟!

فقال وكأنما أقلت منه القول:

-أردّ إلى الحياة الجيلاوى.

فلوى الرجل بفتيته بفتور وقال:

-هذا شأن عنيك بصفتك قاتله!

فقطب عرفة متألماً وغمغم بصوت غير
مسموع:

-آه لو تنجح يا عرفة!

وعند الفجر غادر عرفة بيت الناظر. كان من

السطل في عالم مسحور غائم المسموعات

والمرتبات ولا تكاد تحمله قدماء. مضى ناحية بيته

في حارة غارقة في النوم مفروشة الأديم بضوء

الشمس. وعند منتصف المسافة بين بيت الناظر

وبيته- أمام باب البيت الكبير- اعترضه شبح لم

يدر من أين أتى، وقال له فيما يشبه الهمس:

-صباح الخير يا معلم عرفة!

دهمه خوف لعله من المفاجأة انبعث، لكن

تابعه انقضا على الشبح وأمسك به، وقرس فيه

فروض لمعينه رغم ذهلها انه شبح امرأة سوداء

مرتدية جلباباً أسود يلفها من العنق حتى

القدمين. أمر خادميه ان يتركها فتركها ثم

سألها:

-مالك يا وليّة؟

فقالت بصوت أكد انها سوداء:

-أريد أن أحدثك على انفراد.

-له؟

-مكروية تشكو اليك كرمها!

فقال بضمير وهو يهم بالذهاب:

-الله يحان عليك.

فقالت بضراعة نافذة:

-وحياة جدك الغالي ألا ماسمحت لى.

فحدجها بنظرة غاضبة لكنه لم يحول عن

وجهها عينيه! تساءل أين ومتى رأى ذلك الوجها

وإذا بقلبه يخفق خفقة أطارت السطل من رأسه.

هذا الوجه الذى رآه على عتبه حجرة الجيلاوى وهو

مخفف وراء المقعد في الليلة المشؤومة وهذه هى

خادمة الجيلاوى التى كانت تشاركه حجرتها وركبه

خوف تخلخلت له مقاصله فحمل في وجهها قزعا.

وسأله أحد الخادمين:

-نظردها؟

فخاطبها قائلاً:

-اذها إلى باب البيت وانتظرا.

انتظر حتى ذهبا، فخلا لهما المكان أمام البيت الكبير، وراح يتفكر في وجهها الأسود الناحل وجبينها الضيق العالي وذقنها المديب والتجاعيد المكددة فيها وجبينها. وقال يطمئن نفسه إنها من المؤكد لم تره تلك الليلة، ولكن أين كانت منذ وفاة الجبلوى وماذا جاء بها؟ وسألها:

-نعم يا ستي؟

فقالته بهدوء:

-لا شكوى لى، وانما أردت ان أخلو اليك لأنفذ

وصية!

-آية وصية؟

فمال رأسها نحوه قليلاً وهي تقول:

-كنت خادمة الجبلوى وقد مات بين يدي!

-أنت؟

-نعم أنا فصدقنى.

ولم يكن فى حاجة إلى دليل فسألها بصوت مضطرب:

-كيف مات جدنا؟

فقالته المرأة بنبرة حزينة:

-اشتد به التأثر عقب اكتشاف جثة خادمة، وبغثة احتضر فسارعت إليه لأسند ظهره المختلج! ذلك الجبار الذى دان له الغلاء!

زفر عرفة بصوت حار كدر سكون الليل، وانخفض رأسه فى حزن كأنما يدأبه عن ضوء القمر، وإذا بالمرأة ترجع إلى حديثها الأول قائلة:

-جنتك تنفيذاً لوصيته.

فرفع رأسه إليها مرتعشاً متسائلاً:

-ماذا عندك؟ تكلمى.

فقالته بصوت هادى: كثر القمر:

قال لى قبل صعود السر الألهى «أذهبى إلى عرفة الساحر وأبلغيه عنى ان جدك مات وهو راض عنه».

فانقض عرفة كاللدوغ وهتف بها:

-يا دجالاً ماذا تمكين؟!

-سيدى، حفظتك العناية.

-فهرينى اى لعبة تلعبين؟

فقالته بهرأة:

-لاشى. غير ما قلت والله شهيد

فسألها بارتياح:

-ماذا تعرفين عن القاتل؟

-لا أدرى شيئاً ياسيدى، منذ وفاة سيدى وأنا طريحة الفراش: وأول ما فعلت بعد شفائى ان قصدتك.

-ماذا قال لك؟

-أذهبى إلى عرفة الساحر وأبلغيه عنى ان جدك مات وهو راض عنه.

فقال عرفة بتحد:

-كاذبة! أنت تعرفين يا مسكرة اننى.. (ثم مغيراً نبرته) كيف عرفت بمكانى!

-سألت عنك أول ما جئت فقالوا لى إنك عند الناظر فليشت انتظر.

-ألم يقولوا لك اننى قاتل الجبلوى!

فقالته بارتياح:

-ما قتل الجبلوى أحداً وما كان فى وسع أحد ان يقتله.

-هل قتله الذى قتل خادمه.

فهمتت بغضب:

-كذب وافترأ، لقد مات الرجل بين يدي.

وجد عرفة رغبة فى البكاء لكنه لم يسفع دمعة واحدة، وروا إلى المرأة بطرف منكسر فقامت بمساحة.

-افوتك بعافية.

فسألها بصوت غليظ متحشرج كأنه صوت ضميره الملعوب:

-اتقسمين على انك صادقة فيما قلت؟

فقالته بوضوح:

-أقسم برى وهو شهيد.

ومضت والزمان الفجر تخضب الأفق فأتبعتها ناظريه حتى اختفت ثم ذهب. وفى حجرة نومه سقط مغشياً عليه. وأفانق بعد دقائق فوجد نفسه متعباً لحمد الموت فنام، لكن نومه لم يستمر أكثر من ساعتين ثم أيقظه القلق الباطنى. ونادى حش فجاءه الرجل، فقص عليه قصة المرأة والأخر يحملان فى وجهه كالنزع، فلما فرغ من قصته ضحك



حنش قائلاً:

-هتيتاً لك سطل الأوس.

فغضب عرفة وهتف به:

لم يكن ما رأيت سطلاً، ولكن حقيقة لاشك فيها.

فقال حنش برجاء:

-نم، أنت في حاجة إلى نوم عميق.

-ألا تصدقني؟

-كلا طبعاً، وإذا كنت كما أود واستيقظت بعد حين فلن تعود إلى هذه القصة.

-ولم لا تصدقني؟

فضحك قائلاً:

-كنت في النافذة وأنت تغادر بيت الناظر فرأيتك وأنت تقطع عرض الحارة نحو بيتك، وقفت قليلاً أمام باب البيت الكبير ثم واصلت السير يتبعك خادمك!

فوثب عرفة واقفاً وهو يقول بظفر:

-إلى بالخدامين.

فأشار حنش إليه محذراً ثم قال:

-كلا، والا شكاً في عقلك.

فقال باصرار:

-ساستشهد بهما على مسمع منك.

فقال حنش متوسلاً:

-لم يبق لنا إلا شيء من الكرامة حيال الخدم فلا تبده.

فلاحت في عيني عرفة نظرة جنوبية، وراح يقول ذاهلاً:

-لست مسجوناً، وليس هو بالسطل! مات الجبلأوى وهو عني راض.

فقال حنش بعطف:

-فليكن ولكن لاتدع أحداً من الخدم.

-إذا وقعت كارثة فستقع أول ما تقع فوق رأسك.

فقال بحلم:

-لاسمع الله، فلندع المرأة لتحدثنا بنفسها، أين ذهبت؟

فقطب متذكراً، ثم قال باسفاق:

-تسيت ان أسألها عن مسكنها!

-لو كان حقيقة ما رأيت لما تركتها تذهب!

فهتف عرفة بإصرار:

-كان حقيقة: لست مسجوناً، وقد مات الجبلأوى وهو عني راض.

فقال حنش بعطف:

-لا تجهد نفسك فأنت في حاجة إلى الراحة.

واقترب منه فربت رأسه، ويحتو دفعه نحو الفراش، وصارال به حتى أرقده. أغمض الرجل عينيه أعياء، ومالث ان نام نوماً عميقاً.

قال عرفة بهدوء وتصميم:

-قررت ان أهرب.

فدهش حنش دهشة فوق ما يطبق حتى توقفت يده عن العمل. ونظر بحذر فبسا حوله، ورغم حجرة العمل كانت مغلقة إلا انه بدا خائفاً. ولم يكثر عرفة لدهشته، ولم تكف يده عن العمل، وراح يقول:

-هذا السجن لم يعد يمدني الا بالفكار الموت، وكان الطرب والشراب والراقصات ليست إلا الحان الموت، وكأني أشم رائحة القبور في أصح الأزهار.

فقال حنش بقلق:

-لكن الموت نفسه ينتظرنا في الحارة.

-سنهرب بعيداً عن الحارة.

ثم وهو ينظر في عيني حنش:

-وسنعود يوماً لنتنصر.

-إذا استطعنا الهرب!

-أطمان لنا الأوغاد فلن يعجزنا الهرب.

وواصل العمل ملياً في صمت، ثم تسام عرفة:

-أليس هذا ما كنت تود؟

فتمتم حنش في حياء:

-كدت أنسى.. ولكن خبرني ما الذي دعاك اليوم إلى هذا القرار؟

-أبتسم عرفة وهو يقول:

-ان جدى أعلن رضا عني رغم اقتحامى

بيته وقتلى خادمه.

فعاودت الدغشة وجه حنش وهو يتمايل:

-أتغامر بحياتك لحلم رأيته فى السُّطَل؟

-سسه بما تشاء، لكننى واثق من أنه مات وهو

عنى راض، لم يغضبه الاقتحام ولا القتل، لكن لو

اطلع على حياتي الراحنة لما وسعته الدنيا غضباً.

ثم بصوت خافت:

-لذلك نهيئى بلطف إلى سابق رضاه!

فقال حنش وهو يهز رأسه عجباً:

-لم يكن من عادتك أن تتحدث عن جدنا

باحترام.

-كان ذلك فى الزمان الأول وأنا كخشير

الارتياح، أما وقد مات فحق للميت الاحترام.

-الله يرحمه.

-وهيهات أن أنسى أننى المتسبب فى موته،

لذلك فعلى أن أعيده إلى الحياة إذا استطعت، وإن

تيسر لى النجاح فلن تعرف الموت.

فرمقه حنش بأسى وقال:

-لم يسعفك السحر حتى اليوم إلا باقراص

منشطة وقارورة مهلكة!

-نحن نعرف من أين يبدأ السحر لكن

لاستطيع أن نتخيل أين ينتهى.

وأجال بصره فى الحجر قاتلاً:

-سنتلف كل شيء إلا الكراسة باحنش، فهى

كنز للأسرار، وسأجعلها فوق صدرى، ولن نجد

الهرب عسيراً كما تتوهم.

ومضى عرفة كمعادته مساءً إلى بيت الناظر.

وقبيل الفجر عاد إلى بيته. وجد حنش مستيقظاً

فى انتظاره قلبها فى حجرة النوم ساعة حتى

يطمئنا إلى نوم الخدم. وتسلا معاً إلى السلامك

فى خفة وحذر.. وكان شخير الخادم النائم فى شرقه

السلامك يتصاعد فى انتظام، فهبط السلم،

واتجهها نحو الباب. ومال حنش إلى فراش البواب

فرقع بيده هراوة وهوى بها عليه لكنها أصابت

جسماً قطنياً فارغاً وأحدثت مزعجاً فى سكون

الليل، ثبت لهما أن البواب ليس فى فراشه. وخافا

أن يكون الصوت قد ايقظ أحداً قلبها وراء الباب

بقلب خافق. ووقع عرفة المزلاج وفتح الباب على

سهل ثم خرج وحش فى اثره. وردا الباب وسارا

لصق الجدران نحو ربع أم زنفل يخترقان ظلمة

صامتة، واعترضهما فى منتصف الحارة كلب رابض

فوق مستظلاً، وجرى تحوهما متشعماً، وتبعهما

خطرات ثم توقف وهو يتشأب. ولما بلغا مدخل

الربع قال عرفة هساً:

-ستتظرنى هنا، وإذا رايك شيء فصفر لى

واهرب إلى سوق المقطم.

دخل عرفة الربع فاجتاز الدهليز إلى السلم

ورقى فيه حتى غرفة أم زنفل، ونقر على الباب

حتى سمع صوت زوجته وهى تسأل عن الطارق

فقال بسرعة وحرارة:

-أنا عرفة، افتحى يا عواطف.

فتحت الباب فطالعه وجهها الشاحب من أثر

النوم على ضوء مصباح صغير يهدأ. قال مباشرة:

-أتبعينى، سنهرب معاً.

وقفت تنظر إليه فى ذهول على حين ظهرت

وراء كتفها أم زنفل، فقال:

-سنهرب من الحارة، سنعود كما كنا، اسرعى.

ترددت قليلاً، ثم قالت بنبرة لم تخل من من

غيظ:

-ما الذى ذكرك بهى؟

فقال بلهفة ولهجة:

-دعى الملام لمحنة فللدقيقة الآن ثمنها.

وإذا بصغير حنش ينطلق وضجة تترامى فهتف

فى فزع:

-الكلاب! ضاعت الفرصة يا عواطف.

وثب إلى رأس السلم فسراى فى فناء الربع

أضواء وأشباحاً فارتد تائساً، وقالت عواطف:

-أدخل.

فقال أن زنفل بخشونة دفاعاً عن نفسها.

-لاتدخل.

وما فائدة الدخول؟ وأشار إلى نافذة صغيرة

بهليز المسكن وسأل زوجته بسرعة:

-علام تطل؟

-المنور.

فقال عرفة:

-انها بريئة ولاضلع لها في شيء..
-هل شربتيك في قتل الجبلأوى وسأثر
جراتك.

ثم وهو يهدر:

-أردت الهرب وسأهريك من الدنيا كلها.
ونادى رجالة فجاءوا بجوالين. دفعوا عواطف
فستقت على وجهها فسرعان ما قعدوا قدميها
وأدخلوها في الجوال وهي تصرخ ثم ربطوا فرسته
ربطاً محكماً. وصاح عرفة بانفعال جنوني:
-اقتلنا كما تشاء. سيقتلك الحاقدون غداً.
فضحك الناظر ضحكة باردة وقال:
-عندي من التقارير ما يعمينا إلى الأبد.
فصاح عرفة:

-حنش هرب. بكل الأسرار هرب. وسوف يعود
يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شرك.

فركله في بطنه فسقط يتلوى. وانقض عليه
الرجال ففعلوا به ما فعلوه بزوجته ثم حملوا
الجوالين خارجاً. ومضوا بهما نحو الخلاء. وما لبثت
عواطف أن اغشى عليها ولكن بقي هو يمانى
العذاب. إلى أين يسيرون بهما وماذا أعدوا لهما
من ألوان الموت؟ امقتلونهم ضرباً بالنساءبيست؟
بالأعجار؟ بالنار؟ أم رمياً من فوق الجبل؟ يا لهذه
الدقائق الأخيرة من الحياة المشحونة بأفطع الآلام
حتى السحر لا يستطيع أن يجد لهذا المأزق الخائق
مخرجاً. أن رأسه المتورم من لطعات الناظر يرقد
أسفل الجوال فيكاد أن يختنق. لم يعد له من أمل
في الراحة إلا بالموت. سيسموت وتوت الأمل وربما
عاش طويلاً ذو القهقهة البادرة. وسبشت به
الذين ود لهم الخلاص. ولن يدري أحد ماذا سيفعل
حنش. والرجال الذين يحملونه إلى الموت صامتون.
لا تند عن أحدهم كلمة. فليس ثمة إلا الظلام.
وليس وراء الظلام إلا الموت. وخوفاً من هذا الموت
انطوى تحت جناح الناظر فخرس كل شيء. وجاء
الموت. الموت الذي يقتل الحياة بالخوف حتى قبل
أن يجرى. لو رد إلى الحياة لصاح بكل رجل..
لا تخف.. الحسوف لا يمنع من الموت ولكنه يمنع من

فاستخرج الكراسية من فوق صدره واندفع نحو
النافذة منحنيماً عن سبيله أم زنفل. ثم رمى بها.
وغادر المسكن مسرعاً فأغلق الباب وراءه. وصعد
درجات السلم القليلة المؤدية إلى السطح وثباً أطل
من فوق السور على الحارة قرأها تجمع بالاشباح
والمشاعل. وترامت إلى أذنيه ضجة الصاعدين
اليه. وجرى إلى السور الملاصق للربع المجاور من
ناحية الجمالية فرأى اشباحاً تسبقه اليه وراء حامل
مشعل. ارتد إلى السور الآخر الملاصق لأحد ريوخ
الرفاعية فرأى من خلال باب سطحه انوار مشاعل
قادمة وتملكه بأس خائق. وخيل اليه انه سمع صراخ
أم زنفل. ترى هل اقتحموا مسكنها؟ هل قبضوا
على عواطف؟ وإذا بصوت عند باب السطح يصبح
به

-سلم نفسك يا عرفة!

وقف مستمسكاً دون أن يهنس بكلمة. لم يتقدم
منه أحد لكن الصوت قال:

-إذا وصيت بزوجاة أنهالت عليك الزجاجات؟
فقال:

-لا شيء. معي.

انقضوا عليه فطرقوه. ورأى بينهم يونس
بوأب الناظر الذي اقترب منه وصاح به:
-يامجرم.. ياكافراً بالنعمة.
وفي الحارة رأى رجلين يسوقان أمامهما
عواطف فقال بتوسل حار:
-دعوهما فلا شأن لهما بهي.

لكن لكمة الموت هوت على صدغه فأسكتته.
أمام الناظر الغاضب وقف عرفة وعواطف
مقيدي البيدين إلى ظهريهما. أنهال الناظر لطمات
على وجه عرفة حتى كادت يداها وصاح به:
-كنت تناديني وأنت مسببت الغدر يا ابن

الزانية!

فقال عواطف بأعين دامعة:

-ما جاني إلا ليصالحني!

فبصق الناظر على وجهها وصاح:

-اخرسي يامجرمة.

16



الحياة ولستم يا أهل حارتنا أحياء ولن نتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت.

وقال رجل من القتلة:

-هنا..

فقال آخر من القتلة معترضاً:

-هناك الأرض طرية.

ارتعبد قلبه رغم أنه لم يفهم للكلام معنى، لكنها كانت لغة الموت على أى حال. واشتد به عذاب المتوهم حتى أوشك أن يصبح بهم أن يقتلوه ولكنه لم يفعل. وفجأة هوى الجوال إلى الأرض فشقه وأرطم رأسه بالأرض فهصر الألم عنقه وعموده الفقرى. وانتظر بعد لحظة وأخرى انقباض النبايت أو ما هو أفظع. ولعن الحياة كلها من أجل الشر حليف الموت. وسع يونس وهو يقول:

-أحفروا بسرعة حتى تعود قبل الصباح.

لم يحفرون القبر قبل القتل؟ وخيل إليه أنه يحمل المقطم فوق صدره.

وسمع أنبثاً ما ليث أن ميز فيه نبرة عواطف فندت عن جسده المقيد حركة عنيفة. ثم ملأت دقات الحفر أذنيه! فمجب من غلظة أكباد الرجال. وإذا به يونس يقول:

-سيلقى بكما إلى قعر الحفرة ثم يهال عليكما التراب دون أن يسكما إنسان بسوء!

فصرخت عواطف رغم أعبائها، وهتفت اصمائه بلغة لم يدرها أحد. ووقعتهما أيد شديدة، ثم رمت بهما إلى قعر الحفرة، فانهال التراب، وارتفع الضباب في الفس.

انتشر خبر عرفة في الحارة. لم يعرف أحد أسباب مصرعه الحقيقية، ولكن بالتخمين عرفوا أنه أغضب سيده فدفعه هذا إلى مصيره المحتوم.

وذاع حيناً ما أن عرفة قتل بنفس السلاح السحري الذي قتل به سعد الله والجبلابى. وفرح الجميع لقتله رغم مقتهم للناظر. وكثر الشامتون من أهل الفتوات وانصارهم، فرحوا لمقتل الرجل الذى قتل جدهم المبارك وأعطى نازهم الظالم سلاحاً رهيباً يستلذهم به إلى الأبد؛ وبدا المستقبل

قاتماً أو أشد قتامة مما كان بعد أن تركزت السلطة فى يد واحدة قاسية، واختفى الأمل فى أن ينشرب بين الرجلين نزاع فيفضى إلى اضماقهما معاً وجوه. أحدهما إلى أهل الحارة. وبدا أنه لم يبق لهم إلا الخسوع، وأن يعتصروا الوقف وشروطه وكلمات جبل ورقاعة وقاسم أعلاماً ضائعة قد تصلح الحاناً للرباب لا للمعاملة فى هذه الحياة.

ويوماً اعترض رجل أم زنفل وهى ذاهبة إلى الدراسة فحياها قائلاً:

-سأء الخير يا أم زنفل.

فرمته بنظرة فما عمت أن قالت بدعشة:

-حنش!

فاقترب منها باسمًا ثم سألهما:

-ألم يترك المرحوم شيئاً فى مسكنك ليلة القبض عليه؟

فصالت بلهجة من يقصد دفع الشبهة عن نفسه:

-لم يترك شيئاً؛ رأيتهم يرمى بأوراق إلى النور، فستلكت إليه فى نهار اليوم التالى فعثرت بين القاذورات على كراسة لاقايدة منها ولا عابدة فتركتها ورجعت.

التصمت حيناً حش بنور عجيب وقال بهراً:

-مدى لى يدك حتى أعثر على الكراسة:

فأجفلت المعجوز وهى تهتف:

-أبعدوا عني. لولا رحمة ربنا لهلكت فى المرة الماضية.

فأودع يدها قطعة من النقود حتى سكن فزعها، وواعدا آخر الليل حين تنام الميرن. وفى الموعد المضروب تسلل بارشادهما إلى أسفل النور. وأشعل شمعة، وجلس القرفصاء بين أكوام الزباله وراح يفتش على كراسة عرفة. فبرز الاكوام ورقة ورقة وخزقة خزقة، وتخللت اضباطة الرماد والتراب وبقايا المعسل وفتات الأطعمة المنتنة، لكنه لم يعثر على ضالته. وصعد إلى أم زنفل فقال لها ببأس غاضب:

-لم أجد شيئاً.

فهمت المرأة ساخطة:



فسأله الرجل:

-تبحث عن شيء ضائع ما هو؟

-كراسة..

فلاحت في عين الزبال نظرة مريبة لكنه قال
وهو يشير إلى ركن في الحجرة الملاحقة للحمام:

-أنت وحطك، فاما تجدها عندك وأما تكون
في النار.

ومضى حش يشق في الزباله بصبر وأمل. لم
يبت له من أمل في الحياة الا تلك الكراسية. هي
أمله وأمل الحارة. قتل عرفة السيى الحظ مغلوباً
على أمره، لم يترك وراءه الا الشر وسوء السمعة،
فهذه الكراسية جذيرة بإصلاح أخطائه والقضاء على
اعدائه وبعث الآمال في الحارة المتجهمة. وإذا بالزبال

يسأله:

-ألم تعثر على مطلقك؟

-أمهلى رينا بكرمك.

فهرش الرجل أبطيه متسائلاً:

-ما أهمية الكراسية؟

فقال حش دفعا للقلق الذي انتابه:

-لا شأن لي بكم! انكم تجيشون تتبعكم

المصائب!

-حلمك يا أمي!

-لم تترك لنا الأيام حلساً ولا عقلاً، خبرني

ماذا يهملك في تلك الكراسية؟

فتردد حش قليلاً ثم قال:

-انها كراسية عرفة.

-عرفه! الله يسامحه. قتل الجبلوى، ثم

أعطى الناظر سعره وذهب.

فقال حش بحزن:

-كان من أولاد حارثنا الطيبين لكن الحظ

خاته، كان يريد لكم ما أراد جبل وعرفة وقاسم، بل

وأحسن مما أرادوا.

فحدجته المرأة بنظرة ارتياب، ثم قالت بغية

التخلص منه:

-لعل الزبال اخذ الزباله التي تركت الكراسية

فيها ففتش عنها في مستودع الصالحية.

وذهب حش إلى مستودع الصالحية وسأل عن

زبال حارة الجبلوى، ثم سأله عن زباله الحسارة،

-فيها حسابات الملح وستراها بنفسك!

وواصل بحسه رغم تزايد مخاوفه، حتى سمع صوتاً غير غريب عنه يقول:

-أين قدرة القول يا متولى؟

ارتعدت فرائصه لدى سماع صوت عم شكل ببيع القول بالحارة لم يلتفت نحوه ولكنه تساءل في جزم: ترى هل لمحده الرجل؟ وهل يحسن به أن يهرب؟ وزادت سرعة يديه في التفتيش حتى بدا كالأرب الذي يحفر مأوى له.

وعاد عم شكل إلى الحارة ليقول لكل من يصادقه إنه رأى حش رقيق عرفة في مستود الصالحية مكباً على التفتيش في الزبالة عن كراسة كما أخبره الزبال. وما أن بلغ الخبر بيت الناظر حتى ذهبت قوة من الخدم إلى المستود ولكنها لم تجد لحش أثراً. ولما سئل الزبال قال: إنه ذهب لبعض شأنه. ولما عاد كان حش قد ذهب، ولم يدرك أن كان عمر على ضالته أم لا. ولا يدري أحد كيف أخذ الناس يتهايمسون فيما بينهم بأن الكراسة التي أخذها ما هي إلا كراسة السحر التي أودعها عرفة أسرار قنونه وأسلحته، وإنها ضاعت اثنا محاولته الهرب فحملت في الزبالة إلى مستود الصالحية حيث عمر عليها حش. وانتشرت الأخبار من غرزة إلى غرزة بأن حش سيتم ما بذاه عرفة ثم يعود إلى الحارة لينتقم من الناظر شر انتقام. وأكد الأقوال والظنون أن الناظر وعد من يجيء بحش، حياً أو ميتاً بكافأة كبيرة كما أعلن ذلك رجاله في المقاهي والغرز. فلم يعد أحد يشك في الدور المنتظر أن يلعبه حش في حياتهم. وارتفعت في الأنفس موجة استيثار وتفاؤل قلقت بعيداً بنيد القنوط والخنوع. واستبالت القلوب عطفاً على حش في مهجره المجهول، بل امتد العطف إلى ذكرى عرفة نفسه، وفتى الناس لو يتعاونون مع حش في موقعه من الناظر لعلهم يحرزون بانتصاره عليه نصراً لهم ولحارثتهم، وضماناً لحياة خير وعدالة وسلام. وصمموا على التعاون ما وجدوا إليه سبيلاً باعتباره السبيل الوحيد إلى الخلاص، إذا كان من المسلم به أنه لا يمكن التغلب على القوة السحرية

التي يحوزها الناظر إلا بقوة مثلها بما قد يعدها حش. ولما إلى علم الناظر ما الناس يتهايمسون به فأوحى إلى شعراء المقاهي أن يتغنوا بقصة الجبلأوى، وبخاصة مقتله بيد عرفة، وكيف أن الناظر اضطر إلى مهادنته ومصادقته خوفاً من سحره حتى تمكن منه قتلته انتقاماً للجد الكبير. ومن عجب أن تلقى الناس أكاذيب الرباب بتطور وسخرية، وبلغ بهم العناد أن قالوا: ولا شأن لنا بالمأضي، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة، ولو خبرنا بين الجبلأوى والسحر لاخترنا السحر؟

وبوماً بعد يوم مضت حقيقة عرفة تتكشف للناس. لعلها تسربت من ريع أم زنفل التي علقت بالكثير عنه من عواطف على عهد إقامتها عندها. ولعلها جاءت عن طريق حش نفسه فيما كان يعرض للبعض عن مقابلته في المساكن النائية. المهم أن الناس عرفوا الرجل، وما كان ينشده من وراء سحره للحارة من حياة عجيبة كالأحلام الساحرة. ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبروا ذكره ورفعوا اسمه حتى فوق اسماء جهل ورفاعة وقاسم، وقال أناس إنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلأوى كما ظنوا، وقال آخرون إنه رجل الحارة الأول والأخير ولو كان قاتل الجبلأوى، وتنافسوا فيه حتى ادعاه كل حي لنفسه.

وحدث أن أخذ بعض الشهبان من حارثتنا يختفون تباحاً، وقيل في تفسير اختفائهم إنهم اهتدوا إلى مكان حش فانضموا إليه، وأنه يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود. واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله، فبشروا الصيادين في الأركان، وفتشوا المساكن والدكاكين، وقرضوا أقسى العقوبات على أنف الهفوات، وإنهالوا بالمصى للنظرة أو النكتة أو الضحكة، حتى باتت الحارة في جور قائم من الخوف والحقد والارهاب. لكن الناس تحملوا البهي في جلد، ولاذوا بالصبر. واستمسكوا بالأمل، وكانوا كلما أضر بهم العصف قالوا: لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولثرين في حارثتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب.

نص قرار الأكاديمية السويدية بمنح نجيب محفوظ جائزة نوبل (١٩٨٨)

وتقلبات أسرة مصرية منذ نهاية العقد الأول من هذا القرن وحتى منتصف الأربعينات. وهناك عناصر ذاتية في هذه الثلاثية. ويرتبط تصوير الأشخاص ، بوضوح ، بالظروف الفكرية والاجتماعية فقد أثر تأثيرا كبيرا في أدب بلاده الوطنى.

وموضوع الرواية غير العادية « أولاد حارتنا » (١٩٥٩) هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية، فأدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل، بالإضافة إلى العالم المحدث يظهرون في تخف طفيف.

«ثروة فوق النيل» (١٩٦٦)، ولم تترجم بعد إلى الانجليزية)، وهى نموذج لروايات محفوظ المؤثرة. فهنا تجرى محاورات ميتافيزيقية على حافة الحقيقة والوهم، وفى الوقت نفسه فإن النص يأخذ شكل تعليق على المناخ الفكرى فى البلاد.

ومحفوظ أيضا كاتب قصة قصيرة ممتاز، وقد قال محفوظ مؤرخا فى حديث له «لو حدث أن تخلى عنى الدافع للكتابة فى أى يوم ، فلأننى أتمنى أن يكون هذا اليوم آخر أيام عمرى».

وفقا لقرار الأكاديمية السويدية هذا العام منحت جائزة نوبل فى الأدب لأول مرة لمصرى هو نجيب محفوظ، الذى ولد وقبش فى القاهرة، وهو أيضا أول فائز بجائزة نوبل فى أدبه ولغته الأم: العربية. وبالتأريخ ل محفوظ نجد أنه يكتب منذ حوالى خمسين عاما، والآن وهو فى سن السابعة والسبعين مازال يواصل الإنتاج.

وان الانجاز العظيم والحاسم لنجيب محفوظ يتمثل فى الرواية والقصص. القصيرة وكان انتاجه يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبى ، ونحو تطوير لغة الأدب فى الدوائر الثقافية للغة العربية، غير أن المدى كان أعظم من ذلك، لأن أعماله تتحدث إلينا جميعا.

تناولت بواكير رواياته الحقبة الفرعونية لمصر القديمة، بيد أن فيها بالفعل إيماءات للمجتمع الحديث.

وقد جرت أحداث سلسلة رواياته التى صورت البيئة الشعبية القاهرية فى العصر الحديث، وإلى هذه الروايات تنتمى «زقاق المدق» (١٩٤٧)، حيث يصبح الزقاق مسرحا يجمع حشدا (متباينا) من الشخوص يشهدم الحديث عن واقعية نفسية، والحقيقة أن محفوظ حفر اسمه بالثلاثية الكبرى (١٩٥٦-١٩٥٧) التى تناول فيها أحوال

أفرجوا عن «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ

الدين الحنيف بسوء من جراء قراءتها، وإنما تصاب سمعته بالضرر من جراء تدخل المؤسسات المنتسبة إليه بمنع الأعمال الأدبية التي يتداولها العالم، بينما هي محظورة في مجتمعنا الأول.

إن مصادرة الأزهر للإبداع لا يعنى تضيقا على الإبداع فقط، بل هو تضيق على الدين نفسه. هذا الذي سمح باختلاف الرأي وبحرية الإبداع، بل وبحرية العقيدة.

والحاصل أن مثل هذه المصادرات هي التي تساهم في تشكيل مناخ «التكفير» الذي تستشرى فيه الاتجاهات المتطرفة التي تصيب بعنفها الجميع: المبدعين، والعلمانيين، والمستولين، ورجال الدين المعتدلين أنفسهم، الذين يعد كتاب فتوى مصادرة الرواية على رأسهم.

مر اليوم، أكثر من ثلاثين عاما على مصادرة رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ «أولاد حارتنا»، بناء على توصية من الأزهر الشريف.

ونحن الموقعين أدناه، من المثقفين والكتاب المصريين، نهيب بالجهات المختصة أنها الحظر على هذه الرواية الكيسرة، التي كانت من عواصل فوز صاحبها بجائزة نوبل للأدب.

وتتطلب مطالبتنا هذه من تأكيد حرية الرأي والإبداع والاعتقاد، كما يكفلها الدستور الذي نصيخ جميعا في ظله ومن المحافظة على قدسية الدين وجلاله، بدون تدخل رجاله في المجالات المعرفية الأخرى.

كما أن هذه المصادرة لم تمنع محظورا، فالرواية - على رغم المنع - مقرؤة، في مصر وفي البلاد العربية والإسلامية، ولم يصب

الشعب ، والى الازهر ولجنة الفتوى به، والى الهيئات الدينية المستنيرة، والهيئات القانونية، والى وزارة الداخلية، والى الرأى العام المصرى، من أجل الافراج عن هذه الرواية المحافظة بالفن الجميل، والتى تنبئى قراءتها - أولا وأخيرا - قراة فنية نقدية لاعقائدية دينية.

حتى نرفع عن جبين الثقافة المصرية، والديمقراطية المصرية، وعن جبين الازهر الشريف الذى كان ولا بد أن يظل منارة للاستنارة والعصرية - هذه النذبة المحرجة.

وننطلق - أخيرا - من واجب التكريم الحقيقى لهذا الأديب الذى رفع اسم مصر عاليا ، ورفع الادب المصرى والعربى ولغة الضاد الى مكانة كبيرة بين آداب ولغات الامم الحية، اذ يقتضينا هذا الواجب أن نرد له بعض الفضل، فى الافراج عن أكبر رواياته، وهو على قيد الحياة، حتى لا ينتهى مشواره المعطاء وهو يشعر بأن بلده قد قابلت احسانه بالامانة.

لذلك، فان الموقعين أدناه، يتوجهون بتدائهم هذا، الى رئيس الجمهورية، والى مجلس

من الموقعين

منى سغان/ مدرس مساعد بتربية دمايا
د. سيد البهراوى/ أستاذ مساعد، جامعة القاهرة
عبد الشكور حسين/ وكيل مدرسة ثانوية فنية
صلاح الدين سليمان/ محاسب
حسين حمودة/ باحث
عاطف سليمان/ قصاص
ماجدة أنور/ باحثة
جيهان محمد/ كيميائية
منتصر القفاش/ قصاص
محمد عبد ابراهيم/ شاعر
ادوار الخراط/ روائية وناقدة
بدر الديب/ كاتب وشاعر
قسيليب جلاب/ صحفى، رئيس تحرير «الأهالى»
لطفى واكد/ عضو مجلس الشعب، رئيس مجلس ادارة «الأهالى»
د. عبد العظيم أنيس/ أستاذ بجامعة عين شمس

د. عبد العليم محمد عبد العليم/ باحث بمركز الدراسات بالأهرام
نبيل عبد الفتاح/ خبير بمركز الدراسات بالأهرام
عماد جاد/ باحث بمركز الدراسات بالأهرام
ماهر مقلد/ صحفى بالأهرام
د. محمد السيد سعيد/ مركز الدراسات بالأهرام
د. ليلي عبد الوهاب/ أستاذ علم الاجتماع /كلية آداب بنها
ابراهيم عيسى/ صحفى بروز اليوسف
محمد هشام/ شاعر معيد بجامعة اسيوط
ليلي الشربيني/ باحثة، جامعة القاهرة
حملى شعراوى/ باحث، مركز البحوث العربية
هانى شكر الله/ مراسل صحفى
د. محمد عصفور/ الكاتب والمفكر الديمقراطى
د. نصر حامد أبو زيد/ أستاذ بجامعة القاهرة
د. لطيفة الزيات/ أستاذ بجامعة عين شمس
د. أمينة رشيد/ أستاذ الأدب المقارن جامعة القاهرة

صلاح عيسى / كاتب، صحفي، مؤرخ .
د. فرج فودة / كاتب
فريدة النقاش / كاتبة، رئيس تحرير « أدب
ونقد »

محمود أمين العالم / كاتب
محمد عبد السلام العمري / قصاص
جمال القصاص / شاعر
أمجد ريان / شاعر
رفعت سلام / شاعر
د. جابر عصفور / ناقد، رئيس قسم الأدب
العربي القاهرة

د. غالي شكري / كاتب وناقد
محمد عفيفي مطر / شاعر
حلمي سالم / شاعر، محرر « بأدب ونقد »
حسن طلب / شاعر، نائب رئيس تحرير « إبداع »
أحمد عبد المعطي حجازي / شاعر، رئيس
تحرير « إبداع »

أبراهيم داود / شاعر، محرر « بأدب ونقد »
سعيد الكفراوي / قصاص
أبراهيم أصلان / روائي، مجلس تحرير « أدب
ونقد »

كمال رمزي / ناقد سينمائي، مجلس تحرير
« أدب ونقد »
محمد رومي / قصاص، مجلس تحرير « أدب
ونقد »

خليل عبد الكريم / كاتب إسلامي
رجاء النقاش / كاتب وناقد
نور الجراح / شاعر (لندن)
كاظم جهاد / شاعر (باريس)
شوقي عبد الأمير / شاعر (باريس)

كمال قلدوة / شاعر (لندن)
لينا الطيبي / شاعرة (لندن)
بهيجة حنين / صحفية وقصاصة (الأهالي)
مصباح قطب / صحفي وكاتب (الأهالي)
عبلة الرويني / صحفية وكاتبة (الاخبار)
أحمد اسماعيل / شاعر وصحفي (الأهالي)
سمير درويش / شاعر
أمجد ناصر / شاعر (لندن)
كامل زهيري / كاتب وصحفي
بيومي قنديل / كاتب
مصطفى عباده / شاعر
حسين عبد الرزاق / صحفي، رئيس تحرير
« اليسار »

عبد التميم رمضان / شاعر
محمد سليمان / شاعر
محمد أحمد خلف الله / مفكر إسلامي
مصطفى عاصي / مفكر إسلامي

د. صلاح فضل / كاتب وناقد
اسماعيل المعادلي / كاتب وناقد
محمود الهندي / فنان تشكيلي
عز الدين نجيب / فنان تشكيلي

د. فريال غزول / ناقدة
ميسون ملك / كاتبة
ناصر الحلواني / قصاص
د. سامح مهران / ناقد مسرحي

سمير فريد / ناقد سينمائي
علي أبو شادي / ناقد سينمائي
راوية صادق / فنانة تشكيلية
محمود الورداني / قصاص وصحفي

د. محمد بدوي / ناقد وشاعر
حسن سليمان / ناشر



نصوص

قصص: نادين جورديير / الطاهر بنجلون / عبد الحكيم حيدر / ابراهيم حليمة

شعر: عبد المنعم رمضان / يسرى العزب / شادى صلاح الدين / ابراهيم أبو حجة



نادين جورديمر الكاتبة الافريقية الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام

١٩٩١/١٩٩٠

قصة قصيرة

ترجمة: نورس

ألا يوجد أى مكان آخر يمكن أن نلتقى فيه؟!

آخر هناك. وسرعان ما اختفت النقطة الحمراء،
ضاعت فى منحنى الأشجار
بدلت حقيبتها واللغافه من يد الى
الأخرى. واستشعرت الصباح بازغاً أمام
عينها، ساطعاً وقارص البرودة. وصلت الى
نهاية الممر المنبسط بطوله واستدارت معه حول
شجرة صنوبر قاتمة وشجيرة قد تجردت قليلا من
أوراقها، هي تذكرها حين تكتشى بياقات
الزهور البيضاء كالبثور فى الصيف.

كان هناك رجل زنجي يرتدى قميصه من
الصوف الأحمر واقفا خلف الدغل التالى، حيث
يعبر الممر قناة تحيطها أحجار ملطخة باللون
الابيض. كانت قد قطعت صحبه من ثلاثة أفرع
مديبة من الصنوبر مجدولة بنسيج رقيق بنى
الون. وكانت اثناء سيرها تعبث بها بين
أصابعها فتدفع بها إلى أسفل يرفق تاره تارة
أخرى، وإلى أعلى مستمتعة بالقشعريره التى
يحدثها احتكاك الأسنان المديبة بجلدها تارة
ثالثة.

كان واقفا وظهره لاينظر الى الطريق الذى
أتى منه.

كان صبا حار وماديا باردا وكان الهواء
كالدخان. وفى أختلاف عناصر الطبيعة الذى
يحدث فى بعض الأحيان صارت السماء
الرمادية كبحر ساكن.

ضغطت ياقة سترتها على عنقها وكانت
وحشائها الناعمتان باردتان كما لو كانتا قد
غلستا فى ماء مثلج. تنفست برقة على
يسارها حزمة من الأخشاب تتلظى بهدوء دون
وهج. فوق رأسها رفرقت يامه. واندفعت فوق
الحشائش الصفراء المنبسطة خلف الأشجار
مقتربة حيناً ومبتعدة حيناً عن الممر. هناك
بعيدا فوق الأغصان المتشابكة والخطوط المائلة
المتداخلة من العشب الأسود والفضى كان الأفق
كاللوحه المحفورة متدرجة الظلال بلالون
وشاطنا ترتطم به السحب.

تنهدت بصوت مسموع حين نفث العشب
المحترق الكثيب غبارا أسودا مائلا تحت
قدميها.

بعيدا على مرمى البصر رأت خيالا وعلى
رأسه شيئا أحمر. تتناسق المشهد من خلفه كما
لو كانت تنظر الى لوحه فنية، إنها هنا وشخص

وخزت عقله إبهامها بالنهاية المدهية للأفراع.
كانت ساق سرواله الوحيدة عميقة عند الركبة.
كشفت ظهر ساقه العارية مع نصف إليتيه
الأسودين اللذين إنسحقا بشكل واضح بفعل
البرد.

إقتربت الآن منه أكثر ولكنها كانت تعرف
إنه لم يستشعر وقع خطاها على التراب الرطب
للمسر. حاذته تماما وتخطته. فإستدار ببطء
وعبرها بنظرة دون أدنى إهتمام تماما كما تترك
بقره وأنت سائر.

كانت عيناه محمرتان كما لو كان لم يتم منذ
وقت طويل، إقتحمت أنفها رائحة العرق العطن
النفاذ وحين عبرته ودت لوسعلت ولكن منعها
وخز الضمير حيال عيونه الحمراء المجعدة.

كان يرتدى فقط أسعلا قلزة- جزءا من
قميص قديم؟ بلا اكمام، ممزقا من تحت إبطه
حتى وسطه، ترفعه الرياح الباردة. عند
مرورها. كانت حزمة الصنوبر قد سقطت منها
فى مكان ما ولا تذكري، ولكنها تذكرت الآن
شيئا من أيام الطفولة فرفعت يدها لوجهها
واستنشقت. نعم انها كما تذكر وليس كما
يدعى الكيميائيون سائل ملحي بل رائحته فجة
مترية اقرب لرائحة الخضار منه لرائحة الزهور.
كان سائلا صافيا وغير ادمى ولزجا بعض الشيء
ينسأل على أصابعها.

لا يد وأن تغسلهم فور وصولها الى هناك.
فنتظف يدها منها تماما ولا يمكن ان تغفلهما
أبدا.

شعرت بصوت مكتوم كصوت أرنب وحشى
يعود من الخوف فإستدارت فوجدته أمامها
رجلا مخيفا وغير متوقع ينبثق فى وجهها
مباشرة. وقف مسمرا ووقفت مسمره. هجرتها
كل ذرة من تحكم أو شعور أو فكر كحجرة

عقرت فى الظلام لإنتقطاع التيار الكهربائى،
ووجدت نفسها تنشج كأبله أو طفل، تنافعت
أصوات حيوانية من حلقها. خرج من فمها كلام
غير مفهوم. للحظة أمسك الخوف بذراعها
وقدميها وحلقها. ليس الخوف من الرجل أو
الخوف من أى ضرر يمكن أن يلحق بها ولكنه
«الخوف» المطلق، المجرد فلو أن الأرض
تفجرت نارا تحت قدميها أو أن حيوانا متوحشا
قد فغرقاء المرعب ليبتلعها لما اختلفت حالتها
عماهى فيه الآن.

رأت فى مواجهتها ومن خلال دموعها
صدرا يعلو وينخفض، وجهها لاهثا، وأسفل
الثقبة الصفوية الحمراء. كانت العيون الحمراء
المصفرة تحوطها بلاقطة. طلقت إحدى قدميها
حتى بدت كالحطب وهو يتكسر، تحرك فقط
ليحتفظ بتوازن أزاء الدوار الذى يعقب الجبرى،
ولكن أية حركة منه بدت موجهة نحوها
فحاولت أن تصرخ، ولكن أسوأ ما فى الأحلام
تحقق ولم يصدر منها شئ. ودت لو قلبته
بالحقيبة والفاقة وبينما هى تتحسسها بجنون
سمعتة يأخذ نفسا عميقا مبحوحا وأندفع
بأفهامها.. آه! لقد حدث! قبضت يده على
كتفها.

الآن تتعارك معه وترتعد من المقاومة وهما
يتصارعان. تصاعد الغبار حول حذائهما وقدمية
العاريتين. صدمتها رائحته، كان مايرتديه
ستره يبعثا قديمة وليس قميصا، كان وجهه
متجهنا به مساحة حمراء حيث كشط الجلد.
استنشق الهواء. يانسا وهو يلهث. إصطكت
أسنانها، ضربه برأسها بقوة وتخلصت من
قبضته ولكنه جذبها من جونتلتها واستعادها
وتأرجح وجهها الى أعلى ورأت أمواج السماء
الرمادية وطائرا يصارعها.. جميلا كتمثال فى

حدائق وصناديق يريد وأرجوحه طفل. كلب صغير يجلس في أحد المرات، وصل إلى سمعها همهمات ضعيفة تشي بالحياة، صوت حديث في مكان ما، أوريا أسلاك تليفونييه. كانت ترتعش ولذا لم تستطيع الوقوف.. كان عليها أن تستمر في السير بسرعة عبر الطريق. كان الطريق هادئا ومصاديا وباردا كذلك الصباح

بدأت تستشعر البرد حول فمها وبين حاجبيها حيث إكتسى الجلد بالعرق واستشعرت الليل الذي ترك بقعا تحت ابطيها وبين رديها كان قلبها يدق ببطء وحده، نعم كانت الريح بارده، شعرت فجأة بالبرودة، برد قارس يعصف بها. رفعت يدها مازالت ترتعد ولا تستطع التحكم فيها، ساوت شعرها، كان مبتلا عند المفروق، دفعت يدها داخل جيبيها حيث وجدت منديلا جففت به انفها.

كان أمامها مدخل أول منزل

فكرت في المرأة التي ستطل من الباب، في زوايتها، في وجه المرأة والبوليس. فكرت فجأة لم قاومت؟، ما الذي حاربت من أجله؟ لم لم تعطه المال وتدعه يرحل؟! عيسونه المحصره ورائحته والشرخ في قدمه، السحجات وعريه. ارتعدت وغمرها برد الصباح.

استدارت مبتعدة عن الممر وسارت ببطء عبر الطريق كالمرضى وبدأت تنزع أوراق الهلوط المعلقة بشرايها.

مقدمة مركب ترنعت في محاولة للتوازن فسقطت منها الحقيبة واللقافة. وفي لحظة انقض عليهما.

واندفعت بإتجاههما ولكن بينما كانت على وشك الانثناء على ركبتيها حتى تصل إليهما قبله فلكتها رائحه مفاجئة كإندفاعه الدمع وبدلا من ذلك اندفعت جارية وجرت وجرت وهي تتعثر بعنف بسيقان الأعشاب لمية وتدور على عقبها متخطية كتل اعشاب الشتاء الجامدة متخطية بين الأشجار والدغل. سدت شجرة من أشجار السنط القريبة منحنية كتلة كثيفة من الفصون على الأرض ولكنها شقت لنفسها طريقا من خلالها مستشعره الغبار في عيونها والأفراع المدرجة تعلق بشعرها. كان هناك خندق من شجر الهلوط يرتفع بهذا الركبه وكالمسامير حين تنجذب للمغناطيس التفت الأشجار بقوه حول ساقها ولكن على الجانب الآخر كان هناك سياج، ثم الطريق.. حاولت تمزيق السياج، عجزت يداها عن فعل أي شيء. حاولت دفع نفسها بين الأسلاك ولكن سترتها حجزت في شوكه وحسبت هناك منحنييه نصفين بينما موجات من الرعب تغمرها بالحرارة والرعده. أخيرا تمزقت الستره وتخلصت من السلك، تسلفت السياج وهي ترتعش مرعوبة.

وخرجت. خرجت الى الطريق. كانت المنازل توجد على مسافة غير بعيد، منازل لها

أنا عربى أنا مشبوه

لهم الضيق فيجن جنونهم لعدم جدوى جهودهم
فأشعر أنا بالأسى من أمنحهم، ورغم ذلك فلن
يخطر لى أن أحمل قنبلة أو بندقية فقط كى
أشهرهم أنهم على صواب وأمنحهم الإحساس
بالرضا كى يذهبوا إلى منازلهم عند انتهائهم
اليوم ويقولون «لقد نجحنا أخيراً، فى الإيقاع
بصيد جيد. فقد كان ابن الداعرة على وشك
زرع قنبلة فى السوبر ماركت والتخطيط لبيع
المخدرات لأطفالنا عند باب المدرسة فى طريق
عودته». لا، لن أجارهم فى لعبتهم فهذا لا
يروق لى.

وانى وقد قلت هذا فإن من غير المجدى أن
يكون المرء بريئاً، أو أكون ذا ضمير صاف
أحياناً تساورنى الشكوك فى نفسى، فأرتاب
فى أسرتى، فى أصدقائى، فى أوراقي وقبل
مصادرتى. منزلى أقف قبالة المرأة وأفتش
ذاتى، لكنى للأسف لا أخرج بآية نتيجة فلا
أعشر إلا على بعض تذاكر المترو القديمة،
متدبل، وقليل من العملة المعدنية، ثم أمر
أصابعى فى شعري الأجدع، تماماً كما يفعلون
فلا أعثر على سكن أو قطعة حشيش وبرغم

اسمى حامد بوشيد. حرفتى عامل تنظيف
نوافذ. أنا لست بولنديابل مغربياً ورغم ذلك
فسمند فترة والبعض يلقبني «بموها» بينما
يتناديني الآخرون بمن هم أكثر وضاعة «بهاوش»
ثم يتصباحكون دون أن أدري لذلك سبباً. إنهم
يتفاهكون باسمى بينما لا أراه أنا مضحكا على
الإطلاق. إننى متوسط الطول، لونى أسمر،
أسمر قاتم، لى لحية وشعر أجدع. لكننى أجعل
نفسى ضئيلاً حينما أذهب، - شىء عادى، فأنا
عربى، عربى فقير مغترب.

أنا أيضاً عربى من النمط الكلاسيكى،
يجرى على التفتيش عند مداخل ومخارج مترو
الأنفاق. هناك دوماً إصبع مصوب نحوى فى
الزحام حتى ليعتقد المرء أنهم يترقبوننى حيثما
ذهبت. لقد اعتدت الوضع تماماً حتى أننى ابادر
بإبراز نفسى لرجال الشرطة كى يتمكنوا من
تفتيشى فأبادرهم قائلاً «ها أنا». يستمم
البعض بينما يومئ إلى الآخرون كى يبرزونى.
لقد أصبحت المشبوه المعتاد لكل عمليات
التفتيش غير أن مايجعل الأمر مملاً هو عدم
عشورهم البتة على أى شىء مربح مما يسبب

الشرطة بي. يقولون لي «إننا لا يروننا مظهره لكن أي نوع من الأشخاص يرونهم؟ الشخص الحسن الهندام ذو البشرة البيضاء؟ وأي لون يجب أن تكونه عيناك لكي تكون ذا مظهر حسن؟

ومنذ بدأ زملائي في العمل يلقبونني «بهاوش» والمتاعب تتوالى على. فقد بادرني رجل الشرطة ذات يوم قائلًا «أنت من جنود صدام؟» فأجبته «لا يوجد شيء مشترك بيني وبين صدام سوى أن كلينا له شارب» وضحكنا لكن ذاك السؤال تردد في خاطري كثيرا فيما بعد فقد اندلعت الحرب عقب ذلك مباشرة وحينذاك وجدت أن هناك ما يشكل سببا جديا للخوف فإني مثل عدد كبير من الناس كنت اعتقد أن الحرب ستندلع فقط على شاشة التليفزيون لكنني كنت مخطأ فقد امتدت الحرب حتى وصلت إلى موقع عملي نفسه فقد كنت يوم اندلاع الحرب ضمن فريق كان أو كل إليهم تنظيف نوافذ برج مونتبارناس وكان قد تم الاتفاق على ذلك منذ وقت طويل. كان الفريق يتكون من اثنين من شمال إفريقيا واثنين من أوروبا أحدهما برتغالي والآخر فرنسي، لكن مشرف العمل قال لي أنا وزميلي الجزائري، لا، ليس هذه المرة، فسيمكت كلاهما في المكتب حيث توجد أعمال بإمكانكما القيام بها كتتنظيف المراحيض» أنتابني الشعور بالدهشة وخاصة أن مارتن هذا رجل لطيف غير أنه ذاك الصباح لم يكن هناك أثر للطبقة في تعبيراته. كان لديه من الأسباب ما يحثه على استثنائنا غير أن أحدنا لم يأت بأي خطأ وهنا قال لي زميلي الجزائري «ألا ترى أن الحرب قد بدأت فعلا الآن؟»

كنت أعتقد أن الحرب قد بدأت في الخليج

كل هذا فإن القلق يتتابى وأشعر بقدان الثقة بنفسى أثناء سيرى وكلما تزايد شعوري هذا بالريبة في نفسى كلما استشفه رجال الشرطة قيوقفوني ليتفحصوا بطاقتي الشخصية.

أوراقى مضبوطة وصحيحة وقد قمت بتغليفها لأنها كانت على وشك الاهتراء من كثرة التداول. يجب أن تعلموا أنني لست مريضا. فقط إنني المشبه المثلالي. فكل الأمور تسير مضادة لي. فعند انتهاء يوم العمل أبدو أسود لأن نوافذ المباني في باريس شديدة الاتساخ حتى لتظنني قد خرجت لتوى من منجم فحم. رداً عملي في غاية القذارة، مجهد الوجه متعب العين، هذا بالإضافة إلى أنني قد تركت لحيتي تنمو نتيجة لكمالي مما يجعلني أشبه بأولئك الذين يلقبونهم بالمسلمين المتطرفين فكثيرا ما يسألونني «هل أنت متطرف؟» وكان تلك الكلمة تشير إلى العرق أو الجنسية. أجيبهم متسائلا أتقصدون هل أنا مسلم؟ نعم أنا مسلم، لكنني أترق لاحتماء كأس من الخمر مع رفائي من آن لآخر. لا أكل لحم الخنزير ونادرا ما أذهب للمسجد لأصلي. لكنني أصوم رمضان فهو مقدس. وكذا أطفالي، فقد شربوا عن الطوق والصيام فريضة. إنه ديننا وذلك لا يسبب الإيذاء لأحد إنني لا أؤذي الصلوات يوميا لكنني احتفني بمرضان لم أكن أعرف كلمة متطرف هذه قبل قدومي إلى فرنسا. اعتقد أنني سمعتها لأول مرة عبر التليفزيون.

وعليه، فهل يجذني القوم مريضا لكوني مسلما؟ أم لأني غير وسيم؟ يقولون أننا نطلق لحانا لتخيفهم لكن هل يبدو وجهي مخيفا؟ ربما. لكن من المستغرب أنني كلما أكثر العناية والاهتمام بمظهري كلما ازداد ارتياب

لكنهم كانوا ينظرون إلينا هنا على أننا من جنود صدام والاسلام فيديرون لنا ظهورهم متهمين إيانا بجريمة لا مسمى لها. ربما كنا اراهبيين دون أن ندرى أو ربما تعينا هنا موكلين لجهة لاعلم لنا بها.

وقد حدث إبان لحظات الارتباك والحزن تلك أن بدأت أفكر فى قرىتى، وقد بدت فى مخيلتى مشمسه مغطاة بالزهور رغم عدم وجود شىء جميل بها فهى بقعة قاحلة مشعثه ولهذا غادرتها. لكنى كنت أتألذذ وأنا أتخليها مكانا مختلفا. إن هناك جمالا خفيا فى كل شىء حتى الاحجار تطوى جمالها. لكن قرىتى نائية، ورئيسى فى العمل يشاهد التلفاز. لا أستطيع أنا رؤية الصورة لكى اسمع من يقول إن حربا قد إندلعت بين النصارى والمسلمين. كنت على علم أنى شريك فى حرب لكننى لم أكن أدرى ضد من.. من حسن الحظ أن التلفزيون هناك ليقتفى. فها هم يخبروننى أنه الجهاد وأن المسلمين سينتصرون على الكفرة.. وبعدا علمت أن بعضا من العرب يقاتلون عربا آخرين إن الأمر لشديد التعميد. على أن ما أعلمه مؤكدا هو أنى كنت سأقوم بتنظيف برج مونبارناس وها أنذا واقفيا بدون عمل.

هكذا أبدا التفكير فى أطفالى. ماذا سأخبرهم هذا المساء؟ بماكانى اخبارهم أن العرب قد عاشوا عصرهم الذهبى وأنهم اخترعوا الصفر والجبر وقاموا بتعريف أوروبا المسيحية بفلسفة الإغريق وبالاكتشافات الطبيعية العظيمة.. ثم اقتطعت لهم ألف كلمة فرنسية ذات أصل عربى.. سأخبرهم عن الماضى المجيد وبعده الهزيمة ثم الهزائم وحروب الاستقلال ثم التخلف الذى يلتصق بجلودنا والحاضر المزرى

بدرجة يستحيل معها أن تتوالد منه الأحمال.. سيظنون أنى اخترع عصرا ذهبيا لهزائهم، لكنهم سيتفكهون به بالرغم من أنهم لا يتفهمون بشىء.

أطفالى كبار لى منهم ثلاثة بين الخامسة عشر والعشرين حيثما أخاطبهم بالعربية يجيبونى بالفرنسية. وهم لا يجدون والدهم مدعاة للفخر إنى أفهم السبب فليس من مدعاة الفخر أن يكون والدك عامل تنظيف توافذ. لاتحدث معا كثيرا وفى أيام عطلاتهم يخرجون مع أصدقائهم بدون شك أنهم يشاهدون التلفزيون هذا المساء. لأملك أنا الشجاعة للعودة إلى المنزل فلأبد وأنهم يتمتعون منى لكونى من أنا ولأننى قد تسببت فى جعلهم من هم. ذات يوم أخبرنى رشيد، أصغر أبنائى، أنه عقب مشادة بين الطلبة العرب فى المدرسة قال لهم أحد المشرفين «قريبا يأتى اليوم الذى نتخلص فيه منكم أبها الهوام». أهوام نحن؟ لم أكن أدرى أن هذا مايلقبوننا به. أى نعم إنهم يستبدلون كلمة عربى «بالجرذ الصغير» ويسمون الاعتداء على عربى عملية. «اصطاد جرذان» لكن ماذا اتينا به نحن فى حق الله ورسوله حتى نستحق كل هذا؟ ربما أن هذا قدرنا. ربما قد ولدنا لنهاجر. ألم يكن رسولنا محمد أول مهاجر مسلم؟ إنى أعلم أنه فى سنة ٦٢٢ أجبر الرسول على ترك مكة والالتجاء إلى المدينة. والآن وها قد اشتعلت الحرب، أى مصير ينتظرنا؟ أعرف. سأصبح أكثر مدعاة للريبة من ذى قبل، سيجرى على التفتيش مرات عدة يوميا وسأستسلم دون مقاومة سأغض نظرى حين أسير دون أن أزجج أحدا سأجعل نفسى أشد ضالة من المعتاد، ضئيلا لدرجة أن أصبح

شيئا مهما، شيئا يصعب رؤيته. ليضربوني وأصمت وابتلع الإهانات وأقبل مزيدا من الهزائم.

كنت مستغرقا في أفكارى تلك اليائسة حين طلب منى مارتن أن ألحق بفريق نوتردام. اعتقدت أن الحرب قد انتهت بالفعل. لم أرد الحديث في الأمر فلأبد وأن التصارى قد انتصروا. وضع مارتن يده على كتفى وقال لى **إنك** شخص طيب وبإمكانى أن أثق بك فأنت ضمت من هؤلاء المتطرفين كمسا أنك لست مأونا.. وابتلعت ذاك المذيع المشوش الغامض ولحقت بالفريق حيث كنت العربى الوحيد. قلت لنفسى فى الطريق سأكون شخصا طيبا مادام رئيسى قد قال ذلك. لكن ماذا لو خطر لى أن أحطم كل شيء؟ ماذا لو لم أستطع التحكم فى نفسى وانقلبت انسانا كريها؟ وعلى أية حال، من هو الشخص الطيب؟ أهو ذاك الذى يطاطىء رأسه ويسمح للناس أن يطأ جسده بأرجلهم؟

طبعاً للمذبح- فأنا دوما أحمل ترانزستور صغيرا معى- فقد قامت الطائرات الأمريكية بالقاء ١٨.٠٠٠ طن من القابل على العراق. صاهو عدد الموتى الذى يترجم إليه ١٨.٠٠ طن من القنابل؟ لم يذكر المذبح شيئا عن هذا، ولأبد وأن معظم الناس يفصلون عدم طرق هذا الموضوع، لست عراقيا. لكن هذا يحدث مسينا يكيانى.. أشعر وكأن هناك ألم أو ثقل بمعدتى. لقد كان هؤلاء عربا مسلمين مثلى.. هؤلاء الذين ألقيت القنابل عليهم. يقولون عنا عبر المذبح والتليفزيون أننا متعصبون، أنهم لاشداء أولئك الأمريكيون فإن بإمكانهم من علو مقالتاتهم الشاهق أن يتبينوا المتعصبين ويبعثوا إليهم بالتحيات معبأة فى

قنابل. أهذه هى المدنية؟ إنهم يرهنون لنا على معرفتهم كيفية الحرب.. انهم ليتعلمون فن القتل.

كانت نوتردام مزدحمة ذاك اليوم. كان الناس رجالا ونساء يؤدون الصلاة فى مجموعات صغيرة. تجمعوا هناك فى سكون يرجون من الله الغفران والرحمة. كم كان المنظر مؤثرا. وددت لو أصلى أنا أيضا لكن لى عملا على المجازة. وعبر المذبح أخذوا يتحدثون بكثرة عن الصواريخ وإسرائيل.

وهناك ومن أعلى سقالتى، صليت بينى وبين نفسى ابتلعت إلى الله ورسوله أن يأتوا بملكة السلام إلى الأرض، وأن تعطى نحن العرب اعتبارا أكبر، وأن نعامل بشقة أكثر. وليس بالضرورة أن نمنح الحب، لكن أن نمنح الاحترام على الأقل.

بعد ذلك بأيام قليلة، اعتقد أنه كان الأول من فبراير، وبينما كنت أقوم بتنظيف الزجاج الملون لإحدى النوافذ الرائعة مستخدما أحد مساحيق التنظيف بينما أذنى ملتصقة طوال الوقت بالترانزستور سمعت الخبر التالى. أجرى الرئيس فرانسوا ميتران يوم الخميس ٢١ يناير حديثا هاتفيا مع عائلة من الفلاحين الإسرائيليين فى مستعمرة كفار هاناس وقد استعلم عن الموقف فى البلاد معربا عن تضامنه مع الشعب اليهودى وقت محنته وفورا، ودون حتى أن أضيف لمسات التنظيف الأخيرة للنافذة، نزلت السقالة هابطا بأقصى سرعة، معتذرا لزمالتى، وهرعت عائدا إلى المنزل. دخلت غرفة الجلوس وقبعت إلى جوار الهاتف مترقبا مكالمة هاتفية من رئيس الجمهورية.

المهدي (٢)

مهنا، إلى روح الأديب عبد الحكيم قاسم

الرُّبع» وأسقط السجائر والسيوت والبولوييف وعلبة السمن وعشرين كيلو لحم من عند أخيه فوجدوا أن ما جمعه ربيع من نزلة طحا هو ما أكله ابن حنا، فقال ابن حنا:

-ركننا مع بعض.. وأحسب حساب ثلاث قروش حشيش شربناهم

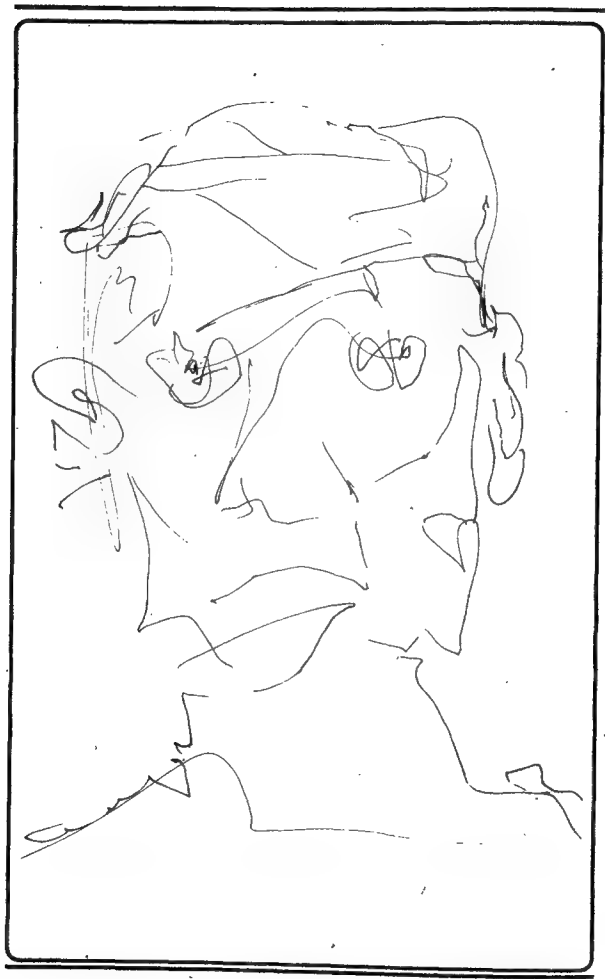
فقال أهل الخير في نفس واحد:

-به شر متطكوا مع بعض.

فضرب ربيع ابن حنا «بالبونية»، فضرب ابن حنا ربيع بالبونية، فوقف أهل الخير في الوسط وحجزوا العربية الكارو بدون جحش ولاعدة، وجهزوا لابن حنا الخراز تذكرة سفر إلى ليسبيا لحظة فتح الحدود بين البلدين بالبطاقة، فرمى له ربيع بطانيته في وسط الشارع مع المخدة»، والتقطت زوجته- من على الأرض- صورة بنت ربيع التي كانت في المخدة مع ابن حنا في المحفظة مع صورة من شهادة اسلام ابن حنا مختومة بختم الأزهر.

أسلم ابن حنا الخراز على أيدي أهل الخير- في البلد- ويد ربيع بن على الجزار تاجر الكرشة والوقيع، ولم له أهل الخير وكف ربيع بن على الجزار ثمن عدة جحش وجحش وعربة كارو، وأستأجروا له حجرة ودفعوا- له- ابجارها لمدة سنة، فقال لهم ان صاحب السكن طابني بثمان نزع محل الأدب، فدفعوا له ثمن نزع محل الأدب وكانت علبة السجائر الكيلوياترا في جيبه الصغير تطل منها المباسم، ولما رفس الجحش ابن صاحب السكن أسكنه ربيع بن على الجزار في «مقعد» في بيته، وفجأة تعاركا، فقال ابن على الجزار أنا لم أتسبب في بيع الجحش بنصف الثمن، أما عدة الجحش فقد باعها هو لعبد المحسن بثلاثين جنيهاً وأسألو عبد المحسن، فقال عبد المحسن: حصل، وقال ابن حنا الخراز ولكن هذا الموضوع متعلق بباقي حسابنا من «نزلة طحا» فقالوا وماهي حكاية «نزلة طحا»؟ فقال: أسألو ربيع، فحسب ربيع- في النوتة- حساب ما دفعه أهل الخير من «نزلة طحا» و«نزلة الفلاحين» و«العرق» و«الحجارين» و«كوم

المهدي: رواية للأديب الراحل مهنا الحكيم قاسم في أوائل السبعينات.



صمود

اليوم: الرابع عشر من أكتوبر
الوقت: السادسة صباحا
المكان: وادي المر

أجرى التحميل على الوجه الاكمل.. الاصطفاف أخذ تشكيل الانتشار.. كنت على رأس فصيلة ادارة النيران فى مركبة الاستطلاع.. السادسة والربع، أسراب من المقاتلات والقاذفات المقاتلة ترقق من فوق الرؤوس.. قهيد نيرانى مركز لمدة ربع ساعة من كافة أعيرة مدفعية الميدان.. صواريخ تكتيكية أرض/أرض تخلخل هوا المنطقة محدثة رجة تشغل لها القلوب.. السادسة والنصف بدأ الفتح فى تشكيل ما قبل القتال.. الوحدات تنطلق على محور «مثلا» بسرعة غوزجية.. القرص الاحمر للشمس بوالى اطلالته الساكنة على ذاك الموكب الصاخب، المنطى بهالة من الغبار الاصفر.. نظرت باندھاش لارى قطيعا من الغزلان ينطلق بذعر فى اتجاه الهجوم، الى مصير لا يعرفه، كأنما أحس بأن شبكة عنيده قد أحاطته، من كل جانب، ولم تشرك له ثغرة، أستطيع أن أتى الى تلك المنطقة، فى وقت غير هذا.. مجرد فكرة داعبتنى، غير أن الوجوه كلها متجهمة.. حاولت أن أشد السائق لبعض خواطر مجنونة،

لأزبل تجمهه وقلقلة..
- ماذا لو طاردنا ذلك القطيع المذعور؟
وجدته منصرفا بكل أعصابه لهدفه..
خجلت من نفسى.. ياه، لقد ابطأت العربة فى سيرها.. تاه القطيع عن هينى!!
- ماذا حدث!!
- المنطقة كلها- كماترى- كشيان رملية لاتصلح للتقدم.. الى أين المسير يا أفندم؟..
أرى بعض دباباتنا ترتد.. ياه لم يبق الا هذا!!
العجل يدور على الفوضى.. أخشى على الموتور...
توقفت العربة.. نزلت أستعرض المنطقة بقلق.. رفعت نظارة الميدان لاطل منها.. وجدت وحدات المشاة والمدرعات، قد فتحت فى تشكيل قتال.. فى المواجهة، كمائن عديدة من الدبابات وعربات الصواريخ اس اس ١٠، اس اس ١١ للعدو تشتيك بعنف مع قوات النسق الاول للهجوم.. تعجبت للأمر.. لم أكن أتوقع هذا.. المنطقة شديدة الوعورة، وتكثر بها الغرود الرملية وشجر السبال.. وماذا عن الموقع!!.. ياه... لقد توقف هو الآخر على مقربة منا.. نزل أفراد الفصيلة من على متن العربة:
- يا أفندم لن نستطيع أن نتقدم خطوة.. والقتال بدأ.. والدانات تنهال من كل جانب..



يبدو أننا سنفتح تشكيل قتال هنا ..

- كيف نفتح تشكيل قتال، ونحن في مرمى النيران .. ومراكز الملاحظات منضمة على المواقع بهذا الشكل .. دقيقة أذهب اليهم لأستوضح الأمر .. اعترض السائق:

- لا يا أفندم لابد أن نعود سوريا بالعربة، لن أتركها هكذا في العراء لتدمر .. ثم خلع سترته وفرداها على الأرض وأخذ يجمع بها قطعاً من الأحجار الصغيرة والزلط .. ووضعها أمام أطارات العربة .. ثم أدار «الموتور» وتحركت العربة بمساعدة دفع أفراد الفصيلة الذين كادوا يرفعونها عن الأرض .. وتوالى الدفع حتى وصلنا الى موضع وقوف السرية .. بلغ السيل الزبى .. عند وصولنا الى منطقة توقف السرية .. وجدنا أن حال الموقع أسوأ، فقد انغرزت تماماً كافة عربات الذخيرة وقاذف أو أكثر، في الكثبان الرملية .. ولم تفلح جهود الانفراد التي فاقت طاقات البشر، في انقاذ الموقف .. وبالرغم من ذلك فسان المحاولات المضنية لم تتوقف، تحت إرهاب الدانات المتساقطة بالقرب منهم. والتقيت بقائد السرية:

- ما هذا يا أفندم؟ هل سنحتل هنا؟

- لقد كان قائد الكتيبة هنا منذ قليل .. شاهد الموقف بنفسه .. وأمرني بالفتح .. لم يبق أمامي سوى تعديل أوضاعي .. ليتمكن عمل اخفاء جيد .. وهذا ما يقوم به أفراد الموقع .. الظاهر لي .. أننا وقعنا في فخ .. سبحانه المنجى ..

- سنشتبك وندافع بأقصى طاقاتنا .. لن نمكنهم من شبر الا فوق جثثنا .. عليك الآن اختيار المكان المناسب .. لاعطائي بيانات دقيقة لمصادر نيرانهم .. وسرى ..
لم تتمكن السرية من عمل الاخفاء كما

يجب، لكافة تيران العدو .. ومع بدء الاشتباك، توالى هجمات العدو الجوية على الموقع، في كشافة لم نر لها مثيلاً، منذ بدء القتال، مما أحدث ارتباكاً، وأصيب أحد القواذف من دانة مباشرة لاحدى الدبابات .. وقد كان في حالة تعميم كامل .. والطاقم في وضع التأهب للضرب .. وقد سقط شهيد واحد من طاقم القاذف، وأصيب الباقون إصابات مختلفة .. قمت بمساعدة باقى أفراد الطاقم باخلاصهم على متن عربة من عربات موقع المشاة القريب .. وفي تلك الاثناء أمر قائد السرية بفرد شبك التمويه على القواذف وشاحنات الذخيرة، للحماية من الهجمات الجوية .. والبدء في تنظيم أعمال الدفاع المحلي .. بدأ الأفراد في أعمال التجهيز السريع للحفر الرملية .. وقد ساعدتهم طبيعة الأرض على سرعة الانجاز.

انصف النهار، دون تطور يذكر في أعمال القتال .. فقط تمسك بالأرض المكتسبه بكل وسائل الدفاع عن النفس .. وكان الموقف عبارة عن هجمات جوية مركزة ورد بمدافع مضادة للطائرات محملة على عربات مجنزرة .. وأيضاً بالصواريخ المحملة على الاكتاف .. مشاكسات من الكسائن .. ورد بقذايف الصواريخ .. وفي غمار المعارك الضارية ، وردت الينا أنباء عن استشهاد قائد اللواء المدرع، اثر هجمة جوية .. مما كان له أكبر الاثر في نفوسنا .. ثم حدثت هجمة جوية مباغتة، أصابت عربة ذخيرة تسببت في انطلاق الصواريخ، وتفتتها في اتجاهات شتى، تفرق على أثرها الانفراد منطلقين بحثاً عن أماكن الاحتمااء خلف .. الأفراد الرملية المتجمعة حول جذور شجر السيل .. وقد حاولت الابتعاد عن منطقة



١٦٦

سقوط الذخائر المتفجرة.. أثناء انطلاقي سقطت في اتجاهي، دفعة من الالف رطل، أحدثت دفعة شديدة من الهواء طرحتني أرضا.. أصيبت الخوة بضربة من الخلف اقتلعتها في لظمة شديدة للوجه.. أطاحت بأي قدرة لي على الادراك.. أظلمت الدنيا أمام عيني لفترة، لم أعرف مداها.. ثم باغتتني عرشه كصعقة تيار كهربى.. اهتزت لها كافة خلاياي.. وأفقت على أثرها.. بعد الافاقة.. وجدت بعض القنابل الزمنية، توالى انفجارها المزعج من كافة الاجناب، وعلى فترات متقطعة.. كانت الشظايا ترف في الافاق حولي كأسراب طيور مستنقلة.. وثمة آدمى أو أكثر ملقى، دون حراك، على مقربة.. من هذا؟

.. من هؤلاء؟.. لعله كابوس.. حاولت باستماتة الاعتماد عن منطقة الانفجار.. لم تستجب أطراف الجانب الايسر لجسدى المنطرح بالكامل.. ثمة ألم غير واضح المعالم، مصحوب بخدر شديد يزحف ببطء الى أعلى منطقة الوعي الناهل، الذي لم استطع ايقاظه ايقاظا تاما.. الفخذ والساق اليسرى ينتفخا رويدا

رويدا، بطريقة جعلتني يصلان الى منطقة الاحساس، على شكل «جوال» ملقى بجاني.. وكأنه لم تكن لي بي أدنى علاقة سوى ذلك القيد الذي يربطه بي كمضرم لم ينفصل بعد.. غريزة الدفاع عن نبض الحياة تفعل فعلها بقوة.. واتى ومضة من ومضات اليقظة المباشرة، جعلت الجانب الأيمن من جسدى يحمل جواله بقوة، ويلتصق مع كامل الجسد على بعد أمتار من أماكن الانفجارات صرخت بصوت بدا وكأنه لا علاقة لي به بالمرّة: - النجدة.. أشهد أن لا اله الا الله وأشهد أن محمدا رسول الله.. تحسست فخذى وساقى اليسرى.. صدمتني نافورات الدم المتدفق على شكل نبضات لها وقع الطرقات على طبلة الأذن.. انتشعت الغشاوة، تيسقت كافة الحواس.. هاك هي شجرة السيل على مقربة.. ثمة ذراع يلوح لي بإصرار على طلب الاقتراب.. أسقطت رأسى على الأرض علامة العجز التام.. أطل رأس الاخر من خلف الكومة المحيطة بجذور الشجرة.. يستطيع معالم المنطقة حوله.. ثم هب لنجدي.

نشيد وطنى

عندما استند الربُّ إلى كرسى العرش، وجد أنه يقوم على الفراغ، فخشى السقوط، وأوعز إلى معاونيه من الكائنات الرقيقة أن يصطادوا له يمامة، وعندما جاؤا باليمامة انفرطت فكرة ملء الفراغ، قايض بجناح اليمامة وأخذ أرضاً، وقايض بجناحها الآخر وأخذ من كل زوج اثنين، وقايض ببقية الجسم دون الرأس وأخذ أنهاراً ورياحاً وأحزاناً، وحشر الجميع فى الفراغ الكامن تحت كرسى العرش، واطمان... ..

لكن شهوة المرأة غلبت شهوة الرجل ، وكذا شهوة الرجل غلبت شهوة المرأة، فملا اليابسة بعناقيد نسل ظلت تساقط حول بعضها وتهجر الرمل، فكانت الصحراء وحيدة ومبعدة إلا من بعض المهجورين، وكان النهر كثيفاً وغنياً إلا من بعض السادة ، فى الصباح الجميع يعملون فيحملون العرش فوق رؤوسهم، وفى الليل الرجل يخرُّ فوق المرأة والأطفال فوق أحلامهم فيهتز العرش ويتخلخل، وغضب الربُّ من الذرية، وتذكر أن لديه رأس اليمامة، فقايض بها وأخذ بحرين، ولشدة غضبه أمعن فى السخرية فسمَّى أحدهما الأبيض، وسمَّى الآخر الأحمر، وقذف بهما فنزلا متعامدين ولم يتصلا واكتفى الربُّ بذلك، وعرف أن كثيراً من الرجاءات والدعاءات ستسندُ العرش، وانفثاً غضبه.

وعندما عاندتُ الذرية إرادة الرب، وزاوجت البحرين بخيط رقيق كان سراًباً فى عينيه، عرف الربُّ أنه أهمل مكيدته زمناً، وأخذ يتذكر ولم تكن الذرية لتنسى فهو أرسل إليهم قوماً فى ثياب مشقوقة، ولحنى مثل الطيور الغرقى، وأقدام مفرطجة تدوس الوردة مثلما تدوس الوجه، ونحن على المرأة، أكثر مما نحن على الرجل، وتأكل أول ماتأكل فرجها، لأنه الفاتحة النقية التى نبت حولها الجسد، وارتجفت ألسنة الذرية فصارت من الخوف السنة أخرى، وارتجفت قلوبها أيضاً فصارت من الخوف قلوباً أخرى، وبركت على الأرض الجمال تلحق حتى الياس، وتعود إلى منشئها، وظهرها ملأى، وأكمل الربُّ مكيدته وانفثاً غضبه.



الريح حتى تشع الريح لصوته: أكملوا
مسيرتكم خارجها، لا أريد تحت العرش إلا
الواقفين، وأذن البعض فوقفوا الليل إلى
جوار النهار، ومرت البعض، وخرجت الأكثرية
إلى الريح الحار، وقال الرب في نفسه اليوم
أكملت مكيدتي، وحق عليكم سلطاني، لن
تقوموا حتى ينفذ مالى، وإنى لكم بالمصاد،
ونام.

في الأخير كان الرب قد تعب من هؤلاء، وكانت
لديه أوعية كثيرة من الذهب، فاكتمى بأن ملأ
الريح الحار بسلاسل منها، ووش على الوجوه
رقساسة وقال هو الجلد، ووش على الأرض
الماعز والإبل والخيام وقال هي الصحراء، ثم
ضمن أقواله في كتاب فرده فوق السماوات
السيح، ولمست أطرافه أرجل الكرسى، فعرفت
اللمبة أنه يحشو فمه بالشقوب، ويكشط جلد

المطر



إيه اللي نايك يا جدع؟

مشدود لإيه؟

لجمعة وكانت في السما نزلت عليك؟

ساحت غمامة بالمطر سحت عليك؟

مشدود لإيه؟

نور فوق نور بيلف بي..

وبيحتريك

شفت ابتسام الصبح

طال من عينك

شفت ابتسام الظهر

هال بيناديك

شفت ابتسام المغرب

شفتني

منك إليك..

إيه يا جدع؟

قلبك بينفض بس ليه؟

قلبك بينفض جو ليل

من غير قمر!!

قلبك بينفض جو ليل

مليان خطر!!

داعشق يبقى والا إيه؟

إيه يا جبان؟

آه يا حجر!!

يَا مَخْذُوتِ النِّعْمَةِ

وَمَحْرُومِ زَمَانِ

إِثْبَتِ مَا فِيشِ لِلْخَوْفِ مَكَانِ

وَأَمْشِ بِعَرْمَكِ لِلصَّبَاحِ

مَهْمَا الْحَصَارُ يَهْجُمُ عَلَيْكَ

إِنْتَ الْقَوَى

خَشِ الْخَطَرَ

أَرْضُكَ وَلَا زِمَ تَرْتَوَى

وَأَنْتِ الْمَطَرُ

عَرَقُكَ حَلَالٌ..

مَا تَبْعَثُرُوشْ

مَا تَسْرُ سَبُوشْ

فَوْقَ السَّرَابِ

عَرَقُكَ حَلَالٌ مَا تَضِيعُوشْ

يَا خَدُوهُ مَلُوكِ النَّفْطِ

يَدُوهُ لِلْوَحُوشِ

خَلِيَّةُ لَهَا - دَايَا مَا شَبَابِ - خَلِيكَ جَدِجِ

خَلِيكَ لَهَا..

تَدِيكَ حَتَانِ

كُلِّ الزَّرُوعِ

تَدِيكَ رَبِيعِ

مَا يَنْتَهِيْشْ

تَدِيكَ قَمَرِ مَا يَخْتَفِيشْ

نُورِ قَوْقِ نُورِ

خَلِيكَ جَسُورِ

وَادْخُلِ فِي قَلْبِ الْمَعْجِزَةِ

فَادِرِ إِدِيكَ

اظْلَعِ لِأَخْرِ سَلَمَهُ فِ أَعْلَى جَبَلِ

وَأَنْزِلِ مَطَرِ

أَنْزِلِ مَطَرِ



بالتفصيل
رَبِّهِ

بدايات التواريخ



نساء بولاق يهجنن
من بدايات التواريخ
إذن
تحتاج أن تكون شعبيا
لكي تصادق التاريخ من أوله
و تستطيع أن تكون شاعرا
إن كان ما يملك استدارة النهدين
أو كان انحسار الثوب تحت الإبطين
تستطيع أن تكون باحثة
وفيلسوف
تنتشى ببنائع الاسماك
والفل
وقطرة الكحول
ربما تستطيع أن تكذب التاريخ غير مرة
وتدخل الحارات
تشتهى روائع الكرب
تستطيع أن تحب الماء راكنا

وأن تبصر في مكعبات الفضلات ثوبك

القديم

تستطيع أن تماقر النساء

أن تمر في حاراتهن

دون أن يخلجن

ربما يسبحن بالذى خبان في غرفاتهن مرة

وبالذى خبان في صدورهن مرة أخرى

ستستطيع أن تكذب التاريخ

مرة أخرى إذن

وتعشق النساء والحارات

عندها

تصير شاعرا

يصادق التاريخ من أوله

ويزدهي ببائع الأسماك

والكرنب



فكر

حد الريح

«نون، والقلم وما يسطرون»
الى زكريا وضوان



يتشدثر عسرى الأرض. بعصف الورق
الذابل،

والزغب المنهمر،

من الطير المذبوح.

البرق فى عينيه فردوس.

رب تبوأ عرشه المحفوف بالنيران..

فاندلعت شوائبه

نراجيلا، تكررهما الفصول

وفى بلد القديد شطائر

(عرضها البلاءة والنفط)

(أعدت للسائحين)

.....

هل راودنا الرماد عن،

اجتياح الجمر

باعد بيننا تيه،

ليرشدنا

فنفرض أن نكون شواهدا

ومن ألف الى ياء

نكون..

لهيا.

من اللهب المبين.



«الكاف مذهبنا

وحد الريح «نون»

نلوذ بالقمح المدجج بالسعير

نحن التين والزيتون

والصراط..

من يقول..

لآخر ماتبقى

من هوامش

أول اللفة

الجحيم..

لم نرح مرابطنا الى وقت تدلى..

بالكروم

ومن لهب نحى الى لهب

تبت يداك أبا لهب

للليل وجهك..

والنجوم تبيض

فى حطب العشيرة..

وجهها المحموم..

بالشبق

والمعصوم..

من زلل اليقين..

هل للفجر نافذة؟

والضوء، عرى بسيطة

تزدان بالفقراء

وتقترب الحنين.

بورشيد

حوار مع المخرج الكبير سعد أردش
الحاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٩٠

الدراما خطر على السلطة المستبدة

أجرى الحوار:

مجدى فرج

والحب والمستقبل، وهو افاده من حيث قدرته على منهج فكرى يجمع عناصر الحياة والفن معا. فالحياة مشروع فن، والفن هو ناتج الوعي الانسانى بالحياة. نحن امام منهج واضح الملامح، فى زمن عز فيه المنهج وسيطرت الفهولة وقشور الثقافة على قمة الحياة الثقافية. هو ابن المسرح السياسى، والتفسير السياسى للمسرح، وهو رائده كذلك فى مصر. يتميز إبداعه بالفهم النظرى الدقيق، فضلا عن محاولاته الدائبة نحو التأسيس العلمى والمنهجى لفن الدراما. بهذا الفهم لقيمته الفنية والفكرية فضلا عن دوره البارز فى مسرحنا العربى، توجهت اليه بهذه المجموعة من الإشكاليات الفكرية، بحثا عن تأسيس علمى

ولد الفنان الكبير سعد أردش عام ١٩٢٤، وتخرج فى كل من كلية الحقوق والمعهد العالى للفنون المسرحية، كما درس الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بايطاليا ١٩٦١، شارك فى تأسيس المسرح الحر، ثم بعد ذلك أسس مسرح الجيب وكان أول مدير له. قام بالتدريس فى معهد الفنون بالجزائر، كما عمل رئيسا لقسم التمثيل بمعهد الفنون المسرحية بالكويت. تولى رئاسة هيئة المسرح فى مصر، وهو الآن رئيس قسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالهرم. والحديث مع الفنان القدير سعد أردش يتميز بالمتعة والإفاده، هو متعة من حيث قدرته على الإبهار بنا فى عوالم وشطآن الثقافة والحضارة والتاريخ والاقتصاد والسياسة والعدالة الاجتماعية

اجتماعى للفن المسرح العبرى
المعاصر.

دعنا أيها القارئ العزيز نتأمل
هذا الموقف الكبير فى جماله
الثقافى المتع.

* * *

س: الرعى بالدراما هو
بالضرورة رعى بالواقع
الاجتماعى.

كيف ترى إمكانيات هذا الرعى
الاجتماعى داخل حركة التاريخ،
تأثيراً وتأثراً؟

ج: منذ نشأ المسرح فى الثقافتين
الغربية (اليونان القديمة) والشرقية فى آسيا
(الهند والصين اليابان) بدأ من حوار مع
الحركة الاجتماعية. وإذا ألقينا نظرة على
المسرح الأغريقى فسوف نجد أنه بالرغم من
أن التراجيديات والكوميديات اتخذتا من
الأساطير الأغريقية قناعاً تختفیان وراءه
الا أن القضية الاجتماعية فى اليونان كانت
الموضوع الأساسى الذى يديره كاتب
الكوميديا والتراجيديات على السواء.

نلاحظ أن «سوفركليس» مثلاً فى
مسرحيته «أنتيجون» يتخذ أبطاله من
الشخصيات الحاكمة الواقعية، ويفجر بينها
حواراً حول التشريع، من هو صاحبه؟ ما
هى فلسفته؟ وكيف يجب ألا ينفرد فرد أياً
ما كان وضعه السياسى أو مسئوليته أو
مكانته بإصدار التشريع وأن هذا التشريع
يجب ألا يتجاوز حدود التشريعين الإلهى
والوضى. وهذا الموضوع الذى صيغ فى
القرن الخامس قبل الميلاد يظل محتفظاً
بحيويته حتى هذه اللحظة. فمن خلاله
يمكننا أن نناقش قضية الديمقراطية بالمعنى
الحديث على نحو ما كانت رؤيتى عندما

أخرجت هذه المسرحية فى بداية
الستينيات.

وكما تعلم، فلقد تطور تناول القضية
الاجتماعية منذ المسرح الاغريقى عبر عصر
النهضة، ثم بعد ذلك تطور فى عصرنا
الحديث بشكل أوسع وأكثر تفصيلاً، بحيث
أصبح المجتمع هو البطل الحقيقى، وهذا
ينعكس بوضوح فى أعمال «ابسن»،
«تولستوى»، «تشيكوف» «بيراتيللو»،
«تينيسى وليامز»، و«أرثر ميللو».

خلاصة القول أنه ليس هناك مسرح خالد
دون أن تكون القضية الاجتماعية هى
الأساس فيه.

ان الدراما تكتسب مشروعيتها
وخلودها عندما تطرح للمناقشة
القضايا الاجتماعية الرئيسية.
والدليل على ذلك ان عشرات
الآلاف من النصوص المسرحية قد
سقطت من ذاكرة التاريخ، أما
الباقى فى ذاكرة التاريخ فلا
يتعدى مئات النصوص على
الأكثر، والسبب فى ذلك ببساطة
أن هذه النصوص المسرحية الخالدة
قد ارتبطت بالقضية الاجتماعية
وبالالتزام الاجتماعى.

ان المسرح هو المؤسسة الثقافية
التي تشكل البرلمان الثقافى فى
المجتمع، والذي لا تحده حدود
ولامحاذير من القوانين واللوائح
والعلاقات الادارية السلطوية،
ذلك أنه مهرجان- أو برلمان-
يتحقق الحوار فيه بين العرض
المسرحى وفنانيه والجمهور فى
فراغ الصالة، وكلما كانت القضية
الاجتماعية ساخنة كان هذا

المهرجان ممثعا، وكانت النتائج أفضل.

س: يقف فن الدراما فى منطقة متقدمة جدا، موازية للسلطة، تصورها لأخطائها، أو تأكيدا على أفعالها الصحيحة داخل حركة التاريخ. كيف ترى العلاقة بين الدراما والسلطة من وجهة النظر المادية؟

ج: تعرضت لذلك فى اجابتي على السؤال السابق للدراما فى مواجهة المجتمع، وبلا شك فإن المجتمع هو الوجه الآخر للدراما، ولا تتحقق الظاهرة المسرحية الا باكتمال هذين العنصرين، الدراما فى صورة العرض المسرحى، والمجتمع فى شكل الجمهور المتفرج فى الصالة. وإذا كان العمل الدرامى ايجابيا فهو يدفع بالمجتمع الى الأمام نحو أهداف العدالة والحرية والسلام والاستقرار والأمن..... الخ، كما أنه يمكن أن يؤثر تأثيرا سلبيا اذا اتصف بالتفاهة مستهدفا بالدرجة الأولى محاوره الفرائز أو تقديم الضحكة اللاهية الخشنة أو تزجية وقت الفراغ.

على الجانب الآخر من القضية، فإن المجتمع متمثلا فى حركة الجماهير يؤثر فى الحركة النامية للدراما، فإذا ما قارنا الدراما الاغريقية أو دراما عصر النهضة بالدراما الحديثة سنجد أن دراما عصرنا الحديث قد اكتسبت الكثير من تطور الحركة الاجتماعية ومتغيراتها سواء بالنسبة لتسارع الزمن، أو تشكل الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أو بالنسبة الى المبتكرات العلمية والتكنولوجية الحديثة.

وإذا أخذنا مثلا، نص «بستان الكرز» «لتشيكوف»، ونص آخر «ليونيسكو»

سوف نجد فرقا شاسعا فى البنية، فى قطع الشخصيات، فى الاطار الفكرى العام، فى توقع الكاتب لذكاء المتفرج وقدرته على التلقى، وكلاهما قد صيغ فى عصر واحد تقريبا. فالدراما تتأثر بالحركة الاجتماعية والاقتصادية بنفس القدر الذى تؤثر فيها.

خلاصة القول، ان الدراما تتأثر ايجابيا وسلبا بقدرة المجتمع على ممارسة التزامه، بمعنى أنه كلما كان المجتمع واعيا وحرًا ويمتلك ارادته ويتصدى لمشاكله ويمتلك زمام المبادرة فى مواجهة كل السلبيات، كلما أعطى ذلك للدراما القدرة على التطور والتقدم والمزيد من الدفاع لهذا المجتمع، أما اذا اتخذ المجتمع لنفسه موقفا سلبيا متراخيا لامباليا، فإن هذا الموقف سوف يؤثر على الدراما ويصيبها كذلك بنوع من التردد والفراغ الفكرى واللامبالاة والوقوع فى أحضان التجاره.... الخ.

والعلاقة بين الدراما والسلطة على مدى التاريخ علاقة قياسية بمعنى أنها يمكن أن تكون ترومومتر لديقراطية السلطة، ومدى ثققتها بنفسها ومدى اطمئنانها الى أن الثقافة بوجه عام والمسرح بوجه خاص هما أداتان هامتان، إلى جانب الاقتصاد والصناعة والتجارة والزراعة وسائر المؤسسات الأخرى، من أدوات تطوير المجتمع.

هذه العلاقة الترومومترية... أو الخط البيانى.. بين السلطة والدراما تكون على مدى التاريخ خطا متعرجا، تارة صاعدا، وأخرى هابطا، بحسب موقف السلطة من الدراما، لا بحسب موقف الدراما من السلطة. بطبيعة الحال فإن موقف الدراما من السلطة يتخذ باستمرار موقف المكافح

المصر الذي لا يستجيب ولا يستسلم للقهر، وما يهمنى هنا هو موقف السلطة من الدراما.

فى العصرين الكلاسيكى والنهضة كانت العلاقة على درجة عالية وسليمة جدا من التعاون والديمقراطية، أما فى العصور الوسطى فإننا نلاحظ أن السلطة الدينية وقفت من الدراما موقفا قهريا مستبدا وبصرف النظر عن الأسباب والدوافع، فالحقيقة أن الدراما فى هذا العصر أصيبت بالقهر والتبديد والتبعثر.

الدراما والسلطات العربية:

أحب أن أتوقف هنا عند علاقة السلطة بالدراما فى الأرض العربية، لأن هذا ما يهمنى بشكل أساسى.

عندما بدأ المسرح العربى المعاصر تقليدا للمسرح الأوروبى فى سبعينيات القرن الماضى، كانت البداية عظيمة ومبشرة، ولكن سرعان ما تنبّهت السلطة - وكانت الامبراطورية العثمانية تفرض سيطرتها على الأرض العربية بشكل كامل - تنبّهت الى العلاقة الجدلية بين الدراما والمجتمع، فبدأت تطرده وتطارده وتعصف برواد المسرح العربى، الأمر الذى أدى بهؤلاء السرواد (سليم ومارون النقاش وأبو خليل القباني) إلى الهجرة إلى مصر، حيث المناخ أكثر رحابة، لكن، «فى مصر يتغلغل الاستعمار الانجليزى، تنبّه سلسلة الخديويين بداية باسماعيل إلى أن الدراما تشكل نوعا من الخطر لاعلى السلطة بل على شعواتها الخارجة عن كل الأطر العادلة للعلاقة بين الحاكم والمحكوم.

منذ ذلك الحين والسلطة - بكل

أشكالها - تقف من الدراما موقف الخائف وتريد للدراما أن تهجر القضية الاجتماعية بمعنى القضية السياسية، وهذا الخوف مانستطيع أن نبرر به حقائق كثيرة فى تاريخ المسرح العربى، أهمها:

أولا: أن المسرح العربى الرسمى ظل منذ منتصف القرن الماضى حتى الآن مجرد شعارات، أو إشارات عن وجود مسرح، ولم يزرع فى الأرض العربية ولم يوضع على جدول المواطن العربى، بمعنى أن يتغلغل فى مناهج التعليم وفى مقرراته بداية بالتعليم العام، ويصبح خطا من خطوط التربية فى المجتمع شأنه شأن العلوم والرياضيات وغيرها من مواد التربية والتعليم.

ثانيا: رغم تعاقب الأجيال فى أقطار كثيرة فى الوطن العربى، واصرار رجال المسرح على تنمية المؤسسة المسرحية واعطائها المزيد من حرية الحركة فى مواجهة المجتمع والسلطة، فانا نرى أن الرصيد المسرحى العربى، برغم التوسع الكمي والكيفى، أقل بكثير من مراحل نمو المجتمع العربى كما وكيفا.

نخلص من ذلك إلى أن العلاقة بين الدراما والسلطة العربية فى كل أشكالها هى علاقة خوف وعدم ثقة، وقد أن الأوان لأن نطرح هذا الموضوع لمناقشة جاده وعادلة، وأن ننتهى إلى موقف متوازن ونتائج مشجعة للابداع، حتى لاتفاجأ يوما ما بانقراض المسرح العربى.

س: يسقط البطل نظريا حين يقبل التحالف مع السلطة. ما هى رؤيتك للبطل المعاصر فى حركته ومناوره ومحالفاته وسقوطه أو



استشهاده) النهائي في ضوء الفلسفة الحديثة؟

ج: باعتبار أن المسرح مؤسسة اجتماعية تعكس الحركة الدائنية في المجتمع فمن الطبيعي أن يسجل كاتب المسرح الحق والباطل معا، فيسجل للملتزمين التزامهم، مهما كانت القسوة والجبروت والاضطهاد الذي يعانونه في مواجهة السلطة، أو في مواجهة العداوات السلطة في وجه المجتمع الانساني، كما يسجل إلى جانب ذلك «البق» أي المتسلقين والمنافقين وكلاب السلطة، نرى ذلك بوضوح في الكثير من المسرحيات المعاصرة، «أوستروفسكي» في مسرحيته «البقة» «سارتر» في مسرحيته «نيكرا سوف»، كما نلمح في مسرح «بريخت» الكثير من الشخصيات المهادنة للسلطة، والتي تلعب مهادنتها دورا سلبيا في تطور الحركة الاجتماعية، كذلك فاني لا أعتقد أن «ستريند برج» قد وصل إلى درجة عالية من الوعي التقدمي في الصراع بين الطبقات، غير أنه يقدم في مسرحيته «مس جوليا» شخصية الخادم محوطا بدرجة عالية من امتهان المتفرج، لأن هذا التطلع إلى الطبقة التي يخدمها وهذا النفاق والمكر والخبث هو تأسيس الحقيقة لكل الشخصيات التي جاءت بعد ذلك سواء على المستوى السياسي أو على المستوى الاجتماعي أو الأسري التي سجلت هذا التزلف والتملق وأدائه أدائه كاملة. إن هذه الشخصيات بلا شك تعد انعكاسا للحركة الاجتماعية ذاتها.

في - مسرحية «صلاح عهده الصبور» «بعد أن يموت الملك» هناك شخصيات تتناقض الملك بأن توهبه أنه ما يزال قادرا على

العطاء، بينما يعلم هو علم اليقين أنه فاقد القدرة على العطاء. لأنه عاجز عن أن يهب الملكة الطفل الذي تشوق إليه.

لقد غاص مسرح الخمسينيات والستينيات في هذا النوع من الشخصيات بالمقارنة بالشخصيات المحايدة أو الايجابية، فيما يتصل بالالتزام قبل المجتمع، فنحن نرى في مسرح «سعد وهبة» و«نعمان عاشور» و«الفريد فرج» و«يوسف أدريس» و«لطفى الخولي» و«علي سالم» و«نبيل بدران» و«يسرى الجندي» ومن تبعهم من الأجيال، نرى أن هناك مجموعات من الشخصيات التي تلتزم القضية الاجتماعية ومجموعات أخرى محايدة تقف موقف المتفرج ومجموعات ثالثة معادية للحركة الاجتماعية أو لتقدم المجتمع، بتحقيقا لمصالحها الشخصية، وهذا بلا شك انعكاس دقيق وطبيعي للحركة الواقعية في المجتمع.

س: الطرف الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع العربي يتطلب نوعا جديدا وخلقا من الدراما، لاستهدف تطهير النفس كما عند «أرسطو» بقدر ما تنطمح إلى مناقشة الواقع، أتصور مسرحا أقرب إلى مسرح القضية، تسجيلي أو وثائقي. ما رأيك؟

ج: القضية الأساسية في مسرحنا العربي هي قضية الفكر العربي، والفيلسوف العربي، والعالم العربي، والثقافة العربية، وقد أجمعت كل التقارير والكتابات والدراسات على أن المثقف العربي أجبر على ترك مكانه الريادي في المجتمع العربي لأسباب واضحة قد يكون

من بينها بالدرجة الأولى المتغير الاقتصادي الذي أعطى للمادة بالمعنى الاقتصادي دور الريادة في الحركة الاجتماعية.

أوافق على ما أجمعت عليه هذه الدراسات والكتابات، ومع ذلك بطل المثقف العربي والفيلسوف العربي والعالم العربي يتحملون المسؤولية رغم الأقدار القاهرة التي دفعت بهم إلى سفح الهرم الاجتماعي، سواء تسمت هذه الأقدار بالسلطة أو النظام السياسي أو أيادي الاستعمار الخبيث التي تلعب في الخفاء أو الاقتصاد (الطاعون) المتفشي في العالم العربي.

القضية إذن ليست قضية الشكل المسرحي أو البنية المسرحية التي نحلم بها للتجاوز مع الواقع العربي المطروح، بل أن المساء هي الواقع العربي ذاته، فهو يعاني فراغا فكريا وفلسفيا وعلميا نتيجة انحدار الطبقة المثقفة من مكان الريادة إلى سفح الهرم. وعلى هؤلاء المثقفين أو «الانتلجنسيا» أن يبحثوا عن وسيلة للتجمع مرة أخرى لحماية هذا المجتمع من المزيد من الانهيار.

وبالطبع فإن مصير المسرح العربي مرتبط بهذه المعجزة.

س: التجارب التي حاولت أحياء الفورمات الشعبية التراثية، السامر، المعيطين، مسرح مقامات الحريري والهمداني... الخ، أرى أنها محاولات لتسييس عنصر القبيلة في المجتمع بتسرّع غالبا دون انتظار لنضج الظروف الاجتماعية الذي يؤهل رجل المسرح لهذا العمل الخلاق. ما رأيك؟

ج: أولا أختلف معك في الشق الأول من سؤالك، فلا شك أن الدعوة إلى

التأصيل واللجوء إلى عناصر التراث سواء أكان أدبيا أو تاريخيا أو شعبيا أو حتى اسطوريا هي دعوة إيجابية وأن العمل بها أفاد كثيرا في تطوير المسرح العربي، ودفعه بعيدا عن العقلية الغربية التي قام عليها المسرح العربي الرسمي المعاصر.

كما أن الدعوة التي طرحها «يوسف أدرس» وكثيرون غيره من رجال المسرح ومنظريه في الوطن العربي كله، أدت إلى نوع من التهجين أسلم إلينا ثروة كبيرة جدا من الدراما العربية، وهذا في حد ذاته شيء جيد، ويجب أن نثابر عليه.

غير أنني -ثانيا- أتفق معك في أن الحركة لم تكن في وقتها المناسب، كانت متقدمة عن زمنها، وكان من الواجب قبل طرح هذه الدعوة القيام بدراسة واقع المسرح العربي، والبحث في مقوماته الأساسية وهل الاستجابة لهذه الدعوة كانت تحتاج إلى إعادة التفكير في البنية الأساسية للمسرح العربي بشكل كامل؟ نعم، وتبقى المكاسب التي حققتها حركة التأصيل جيدة وتقدم عناصر إيجابية لمستقبل حركة مسرحية عربية.

نأمل في إعادة دراسة البنية الأساسية للمسرح العربي وبوجه خاص فيما يتعلق بالعلاقة بين هذه البنية الأساسية والمؤسسة التعليمية في الوطن العربي.

س: سيطرة القطاع الخاص على الاقتصاد تعنى عندى بالضرورة انتشار مسرح القطاع الخاص وانحصار مسرح الدولة. - ماهي الأسس الفكرية والتطبيقية التي يمكن أن يعود بها مسرح الدولة إلى المحازة الرفيع مره أخرى على نحو ما كان في الستينيات؟

جاء: دعنى أجيبك بشيء من التفصيل، ان البنية الأساسية لمسرح الدولة فى مصر أصبحت متخلفة جدا بالنظر إلى الواقع الاجتماعى، ولقد وضعت جذور هذه البنية سنة ١٩٣٥، ودخل عليها الكثير من التطوير الكمى والكيفى، والاقتصادى والبشرى والعمارى فى الخمسينيات والستينيات بفضل وزيرنا العظيم ثروت عكاشة. وإذا قمنا بدراسة مقارنة بين واقع المسرح المصرى من عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٧٠، وهذا الواقع الآن ١٩٩١ سوف نجد الهوة واسعة جدا، سواء بالنسبة لتعداد السكان (٥٧ مليون)، أو بالنسبة للتوظيف الثقافية التنمية التنويرية للمسرح.

من هنا فأتانا من الداعين إلى إعادة النظر بشكل كامل فى البنية الأساسية لمسرح الدولة، بمعنى تحديد الهدف أولا، ماذا نريد من هذا المسرح؟ هل نريد تنمية حقيقية؟ أى أن يساهم فى التنمية الاقتصادية والثقافية.. الخ؟ إذا كان كذلك فلا بد أن نعيد النظر فى هذا الدعم بحيث يتناسب مع هذا الهدف، هذا أولا، وثانيا يجب أن يتناسب هذا الدعم كذلك مع التعداد الهيب لسكان مصر.

- لابد من إعادة النظر كذلك فى العماره المسرحية لأن المسارح الموجودة تشكل نسبة ضئيلة جدا إذا قورنت بمساحة مصر الجغرافية والعمق التاريخى وعدد السكان. كما أنه من الواجب أيضا إعادة النظر فى البنية البشرية، بمعنى زنتا كتنا على صواب حين أخذنا بمبدأ توظيف الفنانين من ١٩٥٣ حتى ١٩٧٠، أما اليوم فإن الكثير

من القيم قد تغيرت، وحتى المسارح القومية فى العالم لا تأخذ بمبدأ توظيف الطقم الكامل فى المسرح. هناك مسارح قومية تقوم بتوظيف الادارة والمال فقط، وتقوم بالحجاز اليرتوار بالتعاقدات، وبعض المسارح القومية الاخرى مثل «الكوميدي فرانسيز» تجمع بين الحسنيين، أى تقوم بتوظيف مجموعة من الرواد وتكمل اليرتوار بمجموعة من أجيال الفنانين الصاعدين بتعاقدات مجزية.

بقدر أهمية الهدف واخلصنا وصدقنا فى التوجه إلى التنمية والتنوير، ويقدر إيماننا بأن المسرح والثقافة بوجه عام هما الرغيف المعنوى اللازم والجوهرى بجانب الرغيف المادى، بقدر هذا الايمان يجب على أجهزة الدولة أن تقوم بدورها فى استنهاض الثقافة والمسرح وعلى وجه الخصوص جهاز التعليم، بمعنى أن المسرح والفنون عامة لابد أن توضع على مناهج ومقررات التعليم بداية بالحضانه فالمرحلة الابتدائية، بحيث نضمن فى المستقبل مواطنا متعلما فاهما لقيمة الاقتصاد والقرش، بالاضافة إلى قيمة الابداع والجمال والثقافة، يسير فى الطريقين معا فى تواز خلاق حتى لا يتحول إلى حيوان مستهلك.

س: نحن نعيش حالة فوضى عريية شاملة، تتمثل فى العديد من الصراعات الاقليمية والعرقية والمذهبية، اضطراب العقائد، فضلا عن الحلل الكبير فى البنية الاقتصادية ذاتها. ماهى الظروف السياسية والاجتماعية المناسبة التى يستطيع من خلالها فن الدراما أن يقود المجتمع العربى نحو تحقيق النظام والتماسك

الحلاق؟

ج: محضر نى هنا مسرحية «الفريد فرج» «الزير سالم»، وبالذات العرض الحديث الذى أخرجه مرة ثانية الزميل «حمدي غيث» وهذه المسرحية تشجب كل السلبيات التى طرحتها فى سؤالك تشجب القبلية التى مازالت تقود المجتمع العربى بكل أنظمتها أو بمعظمها، بحيث تصبح الحضارة الحديثة ومقوماتها العلمية والتكنولوجية مجرد شعار كاذب. ومن واجب المسرح أن يتحرر من خوفه ويواجه هذا المجتمع القبلى بمبدأين أساسيين:

أولهما: العدالة الاقتصادية، فإذا كانت الرغبة صادقة فى أن يكون هذا المجتمع العربى أمه واحدة، كما يقول الاسلام على الأقل، فلا بد لنا كسيرة واحدة، أن تدرس دخل هذه الأرض العربية، أين يستقر؟ وكيف يتم توزيعه، وبأى صورة؟

ثانيهما: لا أنهم معنى للتمسك بالنظم القبلية بينما يتجه العالم كله إلى الديمقراطية، يجب إعادة النظر فى النظم السياسية العربية، وأن يسعى هذا العالم العربى إلى التكتل الاقتصادى والسياسى فى مواجهة التكتلات العالمية التى أصبحت هى النظام السياسى العالمى الآن.

وأنا واثق أنه فى خلال فترة وجيزة جدا سوف تتغير الأحوال وإذا لم يحدث هذا التغيير عن طريق التوافق والتعاقد الاجتماعى فسوف يتم حتما بجازر دموية، وهذا ما نرجو الله أن يحميناه منه.

على قيادات النظم السياسية فى العالم العربى أن ترى بعين العدل والعقل ما يحدث فى العالم وأن تبادر بالمصادرة على ما يمكن أن يصيب الأرض العربية والمجتمع العربى من أحداث دموية.

س: ما يزال المشروع القومى الذى أرساه عهد الناصر قيد التحقيق بعد أن تعثر كثيرا فى الثمانينيات. كيف ترى هذا المشروع القومى؟ وماهى عناصره الثقافية؟ وماهى امكانية تحقيقه كذلك؟

ج: الركائز الأساسية فى مشروع ثورة يوليو ١٩٥٢ التى قادها باقتدار عظيم جمال عبد الناصر تتحدد فى الأتى:

أولا: العدالة الاجتماعية، بكل ما يندرج تحت هذا الشعار من تحقيق العدل والمساواة لجميع المواطنين.

ثانيا: وحدة الأمة العربية قادرة على تحقيق مراحل مزدهرة بالتعاون مع أمم العالم المعاصر.

ثالثا: تحرير فلسطين وإن كان هذا أحد عناصر الوحدة العربية والمقاومة العربية.

بالرغم من كل التفسيرات العالمية، وبالرغم من سقوط بعض النظم الماركسية، تظل هذه الأهداف القومية حية ولازمة وجديرة بالاعتبار. إن تيار الناصرية الذى يتنامى على مساحة الوطن العربى كله هو أهم دليل على استمرار فعالية هذه الأهداف الناصرية، وأعتقد أن نسبة كبيرة من الأجيال الشابه بدأت تدرك بعد فترة غياب (لست هنا بصدد ذكر أسبابها) أن هذه هى الحقيقة، وأن الانفتاح الاقتصادى لم يكن الحقيقة، وأن العصف بمرور الثورة لم يكن الحقيقة، وأن الحقيقة الوحيدة الباقية هى هذه الثورة القومية العارمة.

من واجبتنا جميعا أن نتمسك بهذه الأهداف العليا، وأنا شديد التفاؤل بانضمام مساحات كبيرة من الأجيال الصاعدة إلى الإيمان بتحقيق هذه الأهداف العليا.

عام على الرجل:

عبد الحكيم قاسم.. سفر آخر

ويز عام،

وأمسد يدي القلب (دهوان الملعقات) آخر، كتب عبد الحكيم. أتأمل كيف راح يتقب مدفوعاً بقوة الذاكرة التي هبت فجأة في مواجهة ما يتهددها من خطر الضياع، ليلقى نوراً على الأركان الدقيقة المعتمة، ويللم أشياء الأثرية النسبية راغباً في استكمال تفاصيل المشهد الكبير الذي شغله وملأ حياته كلها.

وأخذني الوهم بأن عبد الحكيم مازال حياً. كنت قد قرأت الكتاب عندما قدمه للنشر في (مختارات فصول) وكان يتمجل طبعة ويلج عليه، تضايقه مشاكل الورق. ويستشير ما يظنه تكاسلاً. وعندما تعثر عمال الطباعة في قراءة صفحات عديده من الكتاب. اتصلت به، وجاء مسرعاً، عاون، وراجع، ودخل قبل صدور الكتاب بقليل.

قبل ذلك بأيام كان ساخطاً أخبرني أنه ذهب بعمرته لاجتماع الأولاد من المدرسة ولكنه تأخر نصف ساعة فوجدهما قد استقلا تاكسياً وعادا إلى البيت، لماذا لم ينتظرا؟ قلت له كيف لهما أن يعرفا بحضوره؟ المؤكد انهما خافا أن يكون طارئاً قد منعه. حينئذ تطلع إلى نظرة غريبة وقد أفاق من غضبه. أدركت أن عبد الحكيم تصور أنني أشير إلى أن الأولاد خشيا أن ما أعاقه عن الحضور قد يكون الموت، مثلاً فلقد ظل عبد الحكيم يمشي بيننا طوال السنوات الخمس الأخيرة وهو يتكىء على

موته.

لم أعرف كيف أوضح له اننى لم أقصد الى ذلك،
ومنيث النفس أن أجد فى لقائنا لم اقصد إلى ذلك.
ومنيث النفس ان أجد فى لقائنا القادم وسيلة للتدارك.
وكان اللقاء بعد أيام، حيث وجدتنى بالمستشفى اشارك
مع قلبه من الاصدقاء فى حمل جثمانه إلى صندوقه
الخشبى.. جثمانه الذى صار خفيفاً وطبعاً مثل غصن نزع
لتوه، وهو الذى كان فى أيامه شجرة، أعطبتها الاتواء
وأصابت منها الروح والبدن.

وتأتينى ضحكته الطفولية التى تم تتوار أبداً: «أزيك
ياخل، «الله يخليك يا عبد الحكيم، عامل إيه؟»
«تعمت يا أخى»

«يا راجل».

«الظاهر ان انا هاموت يا واد يا ابراهيم»
ويواصل الضحك ويموت.

وفى الليل، فى قاعة الدار
بالقرية البعيدة، راح شقيقة عبد المنعم يرتجف إلى جوارى
وهو يكتم البكاء ويدارى «موجه عن الرجال أخذته
وخرجنا حتى هدأ وجفف دمعته التفت سألتى فى الصمت،
والدنيا ليل:

«معقول ده يا ابراهيم؟»

ويظل السؤال يتردد:

«معقول؟»

«هكذا نحن لانحن بفداحة الفقدان ومرارته على نحو
عاجل أبداً تلك واحدة من عبر جيل الستينات الذى سوف
تظل حياته وابداعه ورحيل عدد من أبرز رموزه على نحو
فاجع، واحدة من الحكايا الاستثنائية بين حكايا الاجيال
كلها.

فالرفقة التى جمعت بين ابناء هذا الجيل صنعها عمر
كامل من الأوقات المفعمة، والأحلام، والطموحات الكبيرة،
ثم خيبات الأمل المباغطة التى فرقت ابناء القرى والأحياء



الشعبية بين عواصم العالم وبلدانه،
لقد اعتدنا الفراق،

وهكذا يظن المرء ان موت الصديق سفر آخر.
«وتقضى الأيام، ثم ندرك أننا لن نلتقى أبداً وأن ذلك
الأخاء ذهب إلى الأبد، وأن لحظات اللقاء السعيدة،
والمناكفة، قد باتت ذكري عزيزة، غريبة، ومؤلة.

شهادة

مواقف يحيى حقى و مخاطباته

أحيانا بالصديق سامى فريد سكرتير تحرير المجلة فى عهد يحيى حقى فيقول لى : فاكروا؟ ولولا أن يحيى حقى نفسه يشير بجملة واحدة لا أكثر الى هذه المواقف حين أذكره بها.. لولا ذلك لقلت مثل هؤلاء الشباب: إن هذا كله خيال فى خيال، حتى لو كان ماضيا قريبا لم نبتعد عنه بأكثر من عشرين سنة.

فى عام ١٩٦٩ رشحن صلاح عبد الصبور للعمل مع يحيى حقى فى مجلة «المجلة» وأصبح من الطبيعى أن لا أناجا- كما كان يحدث عندما كنت أذهب الى المجلة زائرا مترددا- بأنه حول مقر المجلة الى ندوة ساخنة خفيفة الظل، تقرأ فيها الأعمال الأدبية ويتقرر نشرها- أو عدم نشرها- غالبا فى تلك الندوة، كما ألقت رؤية عليّة سجاتره المفتوحة وهى موضوعة فى مكان لا يراه، حتى لا يجد شباب الأدباء الفقراء حرجا فى نهبها والقضاء عليها.

وفى هذه الأيام وأبنته يرفض مقالا كتبه أحد أصدقائه المقربين وهو طه حسين، معتملا بأن المقال طويل، وأرسل له ذلك الصديق ثلاث مقالات أخرى معدوجة فى القصر.. فجمعنا

توقعت وأنا استمتع بصحبة عدد أغسطس من أدب وتقد، أن أجد مرضوعا أو أكثر عن حياة يحيى حقى الفنية الدافئة التى عاشها- ولم يكتبها- مع الأدباء والفنانين، علاقتهم الحميمة بهم، نقل خبراته النادرة إليهم، انشغاله بهموم الذين يصرفهم، مواقفه الصلبة العتيدة المفلقة بهدوء ناعم.. إن هذا الجانب من حياة يحيى حقى لا يقل ثراء وخطرا عن إبداعاته المتميزة فى شتى المجالات، بل هو إبداع آخر بالغ التميز.

وقد يبدو حديثى الآن ضربا من المبالغة، وربما ظن الشباب من القراء- ولهم حق طبعها- أننى أروى أساطير يملئها على الزهيم أو حبي الشديد لهذا الرجل الذى يقع فى أسر كل من عرفه.. لهم حق طبعها، قلولا أننى ألتقى بصديقى صبرى حافظ حين يعود من سفره فيكون أول ما يطلبه أن نذهب لزيارة يحيى حقى، ثم نستعيد- منلثشين- ونحن فى الطريق إليه ذكرياتنا معه، ولولا أننى ألتقى

يحيى حقى فى حجرته ثم قال بدهشة
حزينة:

- مصيبة.. تعمل إيه؟ الراجل أقول له
المقال طويل.. مافهمش.. تفتكروا عمل أية؟
بعث ثلاث مقالات..

قال واحد منا:

- يمكن يكون فيهم واحد مناسب..
قال بحدة:

- مش ممكن.. مايعرفش يكتب.. فيه حد
هيتعلم بعد الستين؟ لو تشرنا حاجة زى دى
تبقى فضيحة.. ومع ذلك اتفضل.. خد..
اقرأ.. وسمعنا..

وبأخذ زميلنا فى القراة فتتحول
ابتساماتنا من سذاجة الكاتب وأخطائه القاتلة
الى ضحكات سميدة يشترك فيها يحيى حقى،
ويستعيد زميلنا مقاله الكاتب «بلاشك فلسفة
الحياة هى الأمل الكبير» فننفجر مرة أخرى
بالضحك.. ويعلق يحيى حقى:

- شوف يا أخى السماجة؟ أعوذ بالله

وتكرر هذا كثيرا بعد ذلك، بحيث كنا
نرفض أن نعرض عليه الموضوعات الضعيفة،
حتى لا يتهمنا بعدم الفهم أو «السماجة» أو أننا
نجاهل، بلا حياء، أصدقاؤنا.

وكان على وشك أن يضيف اسمى الى
الأسماء الأخرى بالمجلة، بعد أن ظل شهورا
يعقد لى امتحانات قاسية، فبسنائى عن معنى
كلمة أو جملة من المستحيل أن لا يكون عارفا
بها، أو يطلب منى أن أقرأ له موضوعا لأنه
مرهق، ثم بدأت أعرض المجالات العربية فى
المجلة. وقد رأى بأن هذا العمل لا يتطلب جهدا
كبيرا، فأعطانى كتاب حسين ذو الفقار صبرى
«يانفسى لاتراعى» الذى كتبه بعد الهزيمة،
وعرضته بالمجلة، فبدا يحيى حقى مقتنعا،

وإن لم يقل لى، بأننى نجحت فى الامتحان.

كان من رايه أن كل من يعمل فى المجلة
حتى لو كان عمله يسيرا، لابد أن يكتب
اسمه.. وهكذا كنت ترى الصفحة التى تكتب
فيها أسماء العالمين وهو معهم، قد تحولت الى
مربعات ومستطيلات فاقعة الألوان يخفق أى
فنان أو مصمم «ماكيت» فى إخفاء قبحها..
أين هذا من عصر الدكتور حسين فوزى الذى
كان اسمه- رئيسا للتحريير- يسمح وحده فى
فراغ الصفحة البيضاء..

وقد ذكرته فى العام الماضى بهذا
التشدد الذى جعل من الصفحة
الأولى فى المجلة إعلانا سينمائيا
مبهرجا، فقال لى، بإسرافه المعروف
فى المهالفة، وطريقته التى يتوقف
فيها عن الكلام حتى يتأكد أنك قد
استوعبت مامضى:

- مش كسده ويس.. أنا لو
استمررت فى المجلة يمكن كنت أهت
أسأل على اسم يواب العمارة هلشان
اكتبه هو كمان.

ولكنه لم يستمر فى العمل كرئيس تحرير
لمجلة المجلة، وكان سبب تركه للعمل غريبا فى
تلك الأيام، فما بالك بالآن؟ سكرتيرا التحرير
فى ذلك الوقت كانا شابين نشيطين منتدبين من
هيئة- أو مصلحة- الآثار، ومؤسسة التأليف
والنشر التى كانت تصدر عنها المجلة، تعانى
من جيش هائل يتكاثر- لاتصرف كيف؟ من
العمالة الزائدة، خلق كثير تم حشرهم فى
شقتين بشارع فؤاد- بعد دمج الدار المصرية
للنشر ودار القلم، والدار القومية فى مؤسسة
واحدة- وكنت تعجب كيف يسع هذا المكان كل
هؤلاء الناس؟ كانوا على كل حال يتخبطون

الشهيرة «باتباع التمتع يامتنع» هل هذا هو النص الأصلي كما هو شائع؟ أم أن الصحيح «باتباع التمتع يامتنع باتباع التمتع ياشيخ أحمد؟ ومن هو أحمد هذا؟ ولماذا سقط اسمه؟ وكنت أقول لنفسى: أهذا هو يحيى حتى؟ بنا لى فى تلك المواقف مع أصدقائه رجلا ذاهلا مرحا من أصحاب المعاشات الذين يتساندون على بعضهم ويحرون الى الماضى السعيد. ولكنه كان يعود الى طبيعته يقظا متابعا لما يحدث حوله حزينا، كان يقول حين تاتى المناسبة:

- إيه اللى حصل؟ تعرف؟ فى جنازة سعد زغلول.. كنت ترمى الإبرة ترن.. زى مايقولوا.. إيه الابتذال ده؟
او يقول والضربات القاتلة تتوالى على العرب والمسلمين:

- تفكر محمد الفاتح استباح القسطنطينية كام يوم؟ قول كده.. ثلاثة أيام.. ثلاثة أيام مفيش غيرها.
وحين أرسلنى بخطاب الى لويس عوض يطلب منه أن يستخدم نفوذه فى الأهرام ليجد عملا لهذين الشابين أو أحدهما، عرفت أنه مشغول لايزال بهذه المسألة وأنه لايفك عن طرق الأبواب، فاستحدثت الى رؤساء تحرير الصحف وإلى مدير البرنامج الثانى فى الإذاعة، ويسأل عن إمكانية سفرهما الى بلد عربى..

ثم التقينا ذات صباح شتائى، فإذا به يحمل ظرفا مهترنا أخرج منه أوراقا مبعثرة وقال: إن هذا هو الكتاب الذى طلب منه، وأن علينا أن نرتبه حسب الموضوعات ليكون جاهزا للنشر.. ظننت المسألة سهلة، وأخذنا نرتب الأوراق التى كانت مقتطعة بإهمال من جريدة «المساء»

فى بعضهم، ثم نقلوا بعد ذلك الى شارع سوق التوفيقية، وضعت قواطع كثيرة من الخشب الحبيبى - بدون طلاء - لتفصل عشا - بين الموظفين، ولكن هذا موضع آخر.

طلبت الدكتور سهير القلماوى، رئيسه المؤسسة فى ذلك الوقت، من يحيى حتى أن يوافق على إلغاء انتداب هذين الشابين، ثم يختار من جيش المؤسسة من يريد. ولكنه رد على هذا الطلب فى الحال فقال إنه لا يستطيع العمل بدونهما، ووجوده فى المجلة مرهون بوجودهما، هكذا أنهى المسألة، وشهود هذا الموقف لايزالون أحياء، وإن كان يحيى حتى يكره أن يذكره أحد بهذا الموقف.

ومن هنا، بعد أن ترك هو المجلة وظللت بهما - لأننى من أبناء المؤسسة - بدأت علاقتى الحميمة به، كنت أنتقى به وسط القاهرة فأراه جالسا مع رجل عجوز قصير مقله، يقول لى باعتزاز:

- السفير أحمد عهد المجيد

فأقول مترددا:

- صاحب كلنا بنحب القهر؟

فيرفع صوته:

- اسمع يا أحمد.. يقول لك كلنا بنحب القهر (ويضيف من عنده) ومريت على بيت الحباب..

فيشرق وجه الرجل وتلمع عيناه لحظة خلف نظارته السمكية.

أورأه منهكما فى مناقشة هامة ولكنها حادة مع صديقه محمد عصمت الذى جا - من الاسكندرية للاقائه، واكتشف وأنا أتابع حديث الرجلين أن القضية الخطيرة التى يختلفان حولها هى توثيق نص أغنية العشرينات

عن الكتابة وأبتعد هاربا وقد سيطر على رعب هائل.

ولم يكن يكف عن تحذيرنا من الوقوع فى الفخاخ التى نصبها الوهم أو الاحساس الزائد بالنفس، وأذكر هنا أنه عنف - لا لام أو عاتب - صبرى حافظ لأنه كتب مقالا فى الأهرام يعدد فيه النقد ثم أضاف فى النهاية «وكاتب هذه السطور» قال له يحيى حقى وأنا أسمع:

- ازاي تعمل كده؟ حد يقول عن نفسه إنه ناقد أو أى حاجة؟ أمال بتتعلم إيه فى لندن؟ شفتهم هناك بيكتبوا حاجات زى دى؟

وأثناء فترة عملى القصيرة معه فى المجلة رأيته يرفض بفضضب أن يتطلع هذا الملحق الرخيص ليرضى أن يكرر كاتب اسمه فى موضوع يريد نشره فى المجلة، كان يشطب اسمه حيث وجده. أو يطلب من الذى يقرأ أن يشطبه، فإذا كان صاحب الموضوع موجودا أفهمه بهدوء ولكن يحزم أن هذا لا يلقى، وأنه عيب، وعليه ألا يعود الى ذلك مرة أخرى، فلما أن يكون الموضوع جيدا فنشره، ولما أن يكون سيئا ليرفض ؛ حتى لو كتب اسمه مائة مرة.

حين انتهينا من مراجعة كتابه «أنشودة للبساطة» فوجئت بأن يحيى حتى قد كتب إهداء فى الصفحة الأولى قال فيه «إلى جميع من أحبهم...» وكتب أسماء أربعة كنت أعرفهم. قال لى إنه لم يسعفه الزمن ليكتب اسمى على المجلة كما وعدنى، ولكن هاهو يكتبه هنا، وربما يكون هذا أفضل. وبعد عشرين سنة صدرت الطبعة الثانية من الكتاب ضمن مجموعة أعماله الكاملة، فرأيت بفرح غامر

ومسجلة «المجلة» ونضع لها أرقاسا.. وحين انتهينا أخرج من جيبه ورقة تكاد تتمزق وقال: هذه هى العناوين المقترحة للكتاب، ويعد أن قرأتها وأعدت القراءة أخذها - خطفها - منى وهو يقول:

- بلاش.. بلاش.. هسميه «أنشودة للبساطة» إيه رأيك؟ مش كده أحسن؟

ولكن المسألة لم تنته عند هذا الحد، كنت أفاجأ به فى المرة التالية، وقد تأبط الكتاب بعد أن وضعه فى ظرف آخر قديم أيضا، فأقول له مستغريا: ألم ترسله الى الناشر؟ فيقول:

- صبرك بالله.. اسمع اقرا لى موضوع «الفقر اللغوى».

وهكذا ظللنا شهرا نلتقى ثلاث مرات كل أسبوع حتى قرأنا الكتاب كله وهو يشطب ويضيف ويعدل، وكثيرا ما كان يبدو كاتباً مبتدئاً خائفا.. وبين الحين والحين يقول كأنه يكلم نفسه:

- ازاي كتبت الكلمة السخيفة دى؟ الواحد بيستهسل.. ودى مصيبة كبيرة قوى.. افندم؟ اعترف هنا بعد هذه التجربة وبعد الدرس الذى استوعبته لحظة بلحظة أن يحيى حتى كان السبب المباشر فى خوفى - وخوف غيرى بالطبع - من الكتابة، وإحساسى الدائم بأن كلماتها الحية تهرب منى ولا يعقبى إلا هذا اللغات الذى لا ينتقل ما أريد، لأنه مستهلك ومبتذل وفارغ من أى معنى وناقد لجمال الفن.

وكثيرا ما أراه وأنا وحدى - كما يحدث الآن - وهو يحذرني والألم يعتصره من الانسياق وراء الألفاظ الرنانة للتأفهة أو التدايعيات الذهنية السخيفة... وحينئذ أكف



الناس - حتى في تونس أو العراق - فيقول
واحد منهم بدهشة:

- هو انت اللي يحيى حتى كتب لك
الإهداء في أنشودة للبساطة؟

هذه كلمات سريعة قصدت منها ألا
يفوتني حفل التكريم الذي أقامته
«أدب وتقدم» لشيخنا الجليل، ومثل
كل كلمات الذين يأتون متأخرين،
فإنها تبدو ركيكة بمحبها كفرة
التلعم.. وقصدت أيضا وأنا أروي
مارأيت وكشفته. أن يعرف الشباب
خاصة ان قيم الحق والنيل والجرأة
والتعفف.. كانت موجودة وقائمة
ومجسدت في أشخاص حقيقيين..
وأنها ليست وهما كما يتصورون أو
كما يتعلمون.

وبدهشة أن اسمي لا يزال موجودا بهنط ١٢
كما هو.

لقد تقلبت بي الأيام كثيرا في هذه
السنوات العشرين، وعملت في مجلات كثيرة
أسبوعية ونصف شهرية وشهرية وفصلية،
ورأيت - أو لم أعد أرى لكثرة تعودى - اسمي
يكتب بخط صغير أو كبير وحدي أو مع
غيري، بل ظل عبد العزيز الدسوقي شهورا
يكتب اسمي على مجلة «الثقافة» وأنا خارج
مصر، متوقعا أنني سأعود، وأحيانا كنت اهرب
من رقابة يحيى حتى القاسية ومن سخريته،
فاكتب قصصا ومقالات كانت صورتي أحيانا
تنشر معها.

ولكنني أعرف أن هذا كله وهم.. أميا
الحقيقة الوحيدة فأدركها حين ألتقي ببعض

الحياة الثقافية

مهرجان سينما الطفل: سهام عبد السلام / الراعى والنساء: مى التلمسانى / رحيل أنور
كامل: بشير السباعى / وثيقة: بيان لجنة الدفاع عن الثقافة القومية / نقد: ظهيرة
لامشاة لها: د. صلاح السروى / رسالة موسكو: أحمد الحميسى / رسالة باريس: مجدى
عبد الحافظ / تبض الشارع الشقافى: ابراهيم داود

مهرجان سينما الطفل

فيل وردى فى غابه رمادية

لاتعرض الا حفلا واحدا يوميا بسعر معتدل نوعا للتذكرة فى التاسعة صباحا، حين يكون معظم الأطفال فى فصولهم الدراسية، عدا سينما قنلق شيراتون التى تقدم أربعة عروض يوميا بسعر باهظ بالنسبة للأسر المصرية المتوسطة- ناهيك عن الفقيرة- ولنا أن نتصور أسرة من الدين وطفلين أو ثلاثة تواجه بأسعار تتراوح بين جنيه ونصف وخمسة جنيهات للتذكرة الواحدة فى سينما القنلق. وهكذا عرضت الأفلام للقليل من الأطفال والكثير من المقاعد الخالية، وأرى أن ذلك ينطوى على خسارة معنوية تفوق أى مكسب مادي وتقدر بعدد الأطفال الذين كان يمكن أن يشغلوا هذه المقاعد كى ترتقى أذواقهم ولا يصلح فى هذا المقام التحجج بأن الأفلام ستعرض لتليفزيونا فى برامج الأطفال، إذ إن التردد على قاعات العرض لمشاهدة الأفلام السينمائية نفسها على الشاشة الكبيرة لا أشباحها الالكترونية فى التليفزيون قيمة ايجابية وعادة حميدة فى حد ذاتها نتحمل نحن المسئولين عن الأطفال تنميتها فيهم بدلا من ترسيخ عادة الحلقة السلبية فى أجهزة التليفزيون. ولنتجاوز الآن «ماسلف ذكره من عراقيل

حالت بعض الظروف بمنى وبين متابعة مهرجان القاهرة الدولي الثانى لسينما الأطفال من مقاعد القنلق. وان لم تمنع مشاهدتى لبعض عروضه من مقاعد المتفرجين بصحبه ابنتى نجلاء (١١ سنة)، وهى تجرمة تتيج لى إبداء رأى بصفى واحدة من ملايين الأمهات الطامعات إلى إمتاع وتشويق أطفالهن من خلال فن السينما الرفيع، بعيدا عن برامج التليفزيون المعادة التى يختلط فيها القث بالضحك.

كنت أتمنى اصطحاب ابنتى لمشاهدة عرضين يوميا على الأقل طوال فترة انعقاد المهرجان، لتتلقى جرعة جمالية تمتعها وتوسع أفقها وتنمى فيها تذوق الفنون الجميلة فى جو احتفالى يزرخ بأمثالها من الأطفال، وإلا فما معنى المهرجان إذا لم يتح لكبير عدد من الأطفال مشاهدة اكبر عدد من الأفلام؟!، ولكن حال ودون ذلك ميعاد المهرجان الذى انعقد بعد انتظام الاطفال فى دراستهم وما تستلزمة من واجبات منزلية تستهلك قواهم البدنية والذهنية، لاسيما وأن دور السينما

صارمه من أجل تطبيعهم اجتماعيا ، وببث فيهم الثقة فى أنفسهم.

كوكب الزهور؛ رغم أننا قد شاهدنا (ابنتى وأنا) هذا الفيلم من قبل فى مهرجان الأفلام التسجيلية الماضى، إلا أننا سعدنا بإعادة مشاهدته، كآى عمل جميل أصيل لا يلهى الإنسان ، بل يرى فيه الجديد فى كل مرة.

يقدم لنا المخرج الأمريكى «مارك كيسر كلاند» فى هذا الفيلم كوكبا رماديا، تسكنه كائنات خيالية رمادية، بعضها طيب وبعضها شرير، يهبط إليه كائن جميل نورانى من عالم آخر صفارق- يصلح كعادل للجمال بمعناه الأفلاطونى- ليقدم لسكان الكوكب الألوان والموسيقى والزهور، بادئا بتقديمها للكائنات الطيبة، لكنها تعم كل سكان الكوكب، الذين يدور بينهم صراع، يتغلب فيه الشر أحيانا، لكن الخير يتمكن- رغم الدمار واختفاء الألوان- من حشد جهوده وإعادة الجمال مرة أخرى.

الشرح: وهو فيلم إيرانى من إخراج «ساماد غلام زاده» يدين تلوث المدينة الحديثة للبيئة، وذلك عن طريق عرضه للجدران الصماء التى تحاصر فراشة وليدة، ولا تقدم لها إلا زهرة مرسومة على جدار. وتفشل الجهود التى تبذلها الفراشة للوصول الى قلب الزهرة، حتى تخور قواها وتموت، لكن بعد أن شرخت الجدار شرجا صغيرا ، يظل يتسع ويتسع بعد موتها مفسحا الطريق للكثير من الزهور الحقيقية. ورغم نبل رسالة الفيلم ، إلا أن قصته تكرر فكرة المخلص الفرد الطوباوية، كما أن تتابع مشاهدته تنابها تقريبا ورسومه المحاكية للطبيعة يجعله أقرب الى رسالة لوم وتحذير موجهة لمن لوثوا البيئة، وهم ليسوا الأطفال

محيطه مؤقتا، ولتدخل الى قاعة العرض كى نستمتع بالجمال المنعكس على الشاشة، إذ كان معظم مشاهدانه أفلاما جميلة، وإن لم تندرج كلها بالضرورة تحت نوعية أفلام الأطفال، وفيما يلى حصيلتنا (ابنتى وأنا) من أفلام المهرجان، واضحة فى الاعتبار استطلاع آراء من أتيح لى سؤالهم من أطفال:

من أفلام التحريك القصيرة

الفيل الوردى : فيلم جميل للمخرج

التشيكى «جيرى ميسكا» أعجب كل من شاهده كهارا وصفارا، وهو عن أهمية عالم الخيال الذى لا يقل قيمته عن عالم الواقع، لاسيما للصغار. ينتصر الفيلم لوجهه نظر الطفل الذى يتغلب دأبه على تلوين الفيل باللون الوردى على دأب السلطات الأبوية والتعليمية والطبية على تعليمه أن الفيل رمادى يشقى الوسائل، وتؤدى جهودهم لوهلة الى اختفاء كل الألوان من أمام ناظرى الطفل وارتسام الكآبة على وجهه ، لكنه سرعان ما ينتصر للجانب الذى يراه هو من الواقع بينما يتعامى عنه الكبار عندما يتأمل تفاحة حمراء (هى واقع ايضا)، ويستعيد قدرته على تصميم رؤيته التى تعيد الى حياته البهجة، تدل على ذلك الزلومة الوردية التى تنتزع من قسوة الواقع الرمادى الذى فرض عليه ليرتاد على صهوة فيله الوردى أفاقا بهيجة ملونة مرسلًا بذلك رسالة من كل الصغار الى كل الكبار: «دعونا نحلم كى نصنع غذا أجمل»

ويدل حماس المشاهدين الصغار لهذا الفيلم على وظيفته النفسية المدمجة فى جمالياته، إذ يحرمهم مما لديهم من مشاعر غضب واحباط مكبوتة تجاه ما يتعرضون له من إجراءات

يفهموا تماما دلالة الكلبة السماوية الوردية والساعة السماوية لاختلاف الثقافات، لكن الجميع استمتعوا بلا جدال.

من الأفلام الروائية القصيرة

حانه الحزن القديمة: فيلم هولندي من إخراج «يورج هوجلاند» عن طفل يدعى «بيرت» يحزن لفراق أصدقائه بعد انتقاله مع والديه الى منزل جديد في مدينة أخرى تتميز بحدودها خماسية الأضلاع، التي يتوه فيها المرء إذا سار في خط مستقيم، ولا بدله من الاعتراف قليلا بمساره ليصل الى غايته، وهناك يستدرجه مهرج الى حانة تسمى «حانة الحزن القديمة» كل زبائننا حزاني، لا يمكنهم مغادرتها، ولا يراها إلا حزين، لذا لا يراها الطفل ماثيو المبتسم دائما الذي يصادقه بيرت، والذي يتقلب على المهرج بضحكاته التي يتضاؤل أمامها ذلك المهرج، فينجح ماثيو بذلك فيما فشل فيه بيرت الذي يلجأ للهروب المباشر من المهرج دون جدوى. وبعد انتهائ العرض، استأذنتي «هينك باوملز» منتج الفيلم- والذي شارك أيضا في كتابته السيناريو- في استطلاع رأي ابنتي حيث أنها كانت الطفلة الوحيدة في دار العرض يومئذ، ووجد أنها لم تفهم تماما دلالة الحانة ولا المهرج، ولم تصلها فكرة ضرورة السير أحيانا في خط منحرف للوصول الى الغاية- رغم ورودها صراحة في الحوار الذي ترجمته لها- ويرجع ذلك طبعاً لاختلاف الثقافات ونقط التربية، بالإضافة الى صعوبة رمز الشكل خماسي الأضلاع في حد ذاته على أطفالنا «ولا أعرف بالطبع رأي أطفال هولندا وفي أي سن يستوعبون مثل هذه الرموز»، لكني لا أجد

بالطبع، لذا لم تتحمس له ابنتي، ولكنها لم ترفضه، ويدل موقفها على مكانة الرسوم المتحركة في نفوس الأطفال مهما كان مستواها ومهما كان ماتقدمه.

من أفلام التحريك الطويلة

كل الكلاب تذهب إلى الجنة: فيلم متميز في تقنيته وجماليه من الانتاج المشترك بين بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية من إخراج «دون بلوث»، وليس أدل على جودته من متابعة الصغار له على مدى ساعة ونصف دون ملل، وفهمهم لمخطط الدرامى الأساسى رغم أنه ناطق بالانجليزية مع عدم وجود مترجم. يحكى الفيلم قصة كلب كانت له أخطاء في حياته، فيصارع الموت رافضا الاستسلام له ودخول ملكوت السموات خوفا من الجحيم، ويسرق الساعة السماوية التي تحمل اسمه ويحدد مدى حياته. يعود ذلك الكلب للحياة الدنيا ليكفر عما ارتكبه من شرور سابقة، وينجح في عمل الخير عند ما يختار أن ينقذ حياة طفلة شريفة موشكة على الفرق ويعيدها الى بيتها، مفضلا ذلك على انقاذ ساعة حياته التي لم يتمكن من انتشالها من البحر عقب إنقاذه للطفلة، منتقلا بذلك الى ملكوت السموات بعد أن تظهر مما سلف من ذنوبه.

ورغم إعجاب الأطفال بالفيلم، إلا أن ما يحمله من أفكار ميتافيزيقية يصعب استيعابها على الفئات السنية تحت عشر سنوات، وهى السن التي يدرك عندها الطفل معانى الموت والتضحية، والقداء، والخلود، بحيث تخفض على إدراكه قبل هذه السن، بل أن الكثيرين عن هم في الفئة السنية المناسبة لم

مع ذلك مانعاًني تعويد أطفالنا على التعرف على ثقافات الغير، بالإضافة الى أن الفيلم فى حد ذاته جميل وممتع، ويستخدم صانعه مفردات اللغة السينمائية بفهم وشاعرية، وبالذات فى الاضواء، وفى ادارة الممثلين الطفلين اللذين ضبط المخرج إيقاع أدائها، فلم يبلغ تلقائيتها المحببة، ولم يدعها تفسد إيقاع الفيلم ككل.

الفصول الأربعة: فيلم ليس تعليمي للأطفال فى سن ما قبل المدرسة، أخرجه محمد على الفرجانى. وهذا الفيلم نبيل فى حد ذاته، ولو أولى مزيداً من العناية فى صناعته لبلغ الكمال، فالتص جيد، والأطفال متحمسون وذوو أصوات جميلة وأذان موسيقية، ولو عرفنا أنهم أطفال حضانه عادية لأدركنا كم لدينا من كنوز فى وطننا العربى، كما أن فكرة تقديم المعلومة فى ثوب فنى جميل فكرة جيدة، وقد حققها الفيلم فى شريط الصوت، لكنه لم يوفق بنفس الدرجة على المستوى البصري، وبالذات فى اختيار ألوان ملابس ممثلى فصول السنه التى كان يجب أن تراعى دلالات الألوان فى فيلم تعليمي بالدرجة الأولى، إذ لم توفق إلا فى ملابس ممثلى الشتاء الرمادية، أما ممثلى الربيع الذى اعتدنا الرمز باللون الأخضر فقد ارتدوا ملابس حمراء، بينما ارتدى ممثلو الصيف - الذى تنضج شمس الحامية البرقوق والخوخ والبطيخ وكل ما يغلب الأحمر على لونه من فواكه- خليطاً من الأصفر والأخضر، وارتدى ممثلو الخريف الذى تصفر فيه أوراق الأشجار - ملابس يغلب عليها اللون الأخضر، مما قد يسبب خلطاً فى تعلم تتابع الفصول فى الرقعة التى يؤدها الأطفال، والتى كانت فى حد ذاتها رتيبه غير مشوقة، ولم يول

صانع الفيلم أى عناية للإضاءة إذ صوروا فيلمهم برمته فى إضاءة مسطحة، وقد تكون ضرورة التصوير التلفزيونى، لكنها تقلل من جماليات فن السينما، فن التشكيل بالضوء، كذلك كان الاطفال يتحركون بعشوائية زاد من إحساننا بها عدم محاولة المخرج والمونتير التغلب عليها بالقطع على لقطات مدمجه لمشاهد من الطليعة، أو حتى لمشاهد أكثر تنظيماً للأطفال، ولأن ابنتي ليست من فئة السن التى يناسبها هذا الفيلم، وكانت هى الطفلة الوحيدة بقاعة العرض، لم تتح لى معرفة رأى جمهوره المناسب من بين أطفالنا.

رسالة من طليعية: فيلم سورى دعائى للمخرج «بهجت حيدر» عن أنشطة طلائع حزب البعث صاغه كاتبه ومخرجه فى قالب روائى عن طريق رسالة تتلقاها والدة فتاة من طلائع حزب البعث من ابنتها تقص عليها فيها مذكراتها فى إحدى المعسكرات الطليعية. والفيلم جيد الصنع من حيث حرفية السينما. وبالذات فى المونتاج، لكنه - كأي عمل دعائى- لا يهم ولا يجذب إلا من يتوجه اليهم، لذا شعر الاطفال والكبار الحاضرون بالملل لعدم وجود متحمسين لحزب البعث بينهم، حتى المعلومات التى نقلها الفيلم عن أنشطة طلائع البعث، ولم يهتم بها صفار المشاهدين، استقبلها الكبار بتحفظ، لأن اللهجة الدعائية العالية لأى عمل تقلل من مصداقيته.

الأفلام الروائية الطويلة.

السيف الذهبى: فيلم سوفيتى جميل للأطفال يستحق الجائزة الذهبية التى نالها. يقدم هذا الفيلم الذى أخرجه ج.شومسكى

وس. سوكولوف. يقدم الفيلم فكرة رئيسية فحوها أن الانتدفاع والغفلة يجردان قوى الخير من فعاليتها التي تحقق الأحلام، ويتيحان للشّر فرصة للتغلب على الخير، وذلك في إطار خيالي بديع، يمتزج فيه أداء الأطفال الأدميين بأداء العرائس السينمائية في سلاسة، ويكتسب فيه كل من الكائن الحي الواقعي والكائن العرائسي الخيالي قدرات الآخر عن طريق الخدع السينمائية متقدمة التقنية، والصياغة الدرامية المحكمة، فيشعر الأمير العرائسي صاحب السيف الذهبي السحري بعاطفة الحب الأنسانية تجاه الفتاة شورا، التي تحب جاراها الصبي المتكبر، ولا تنتبه لعاطفة الأمير الذي يكتفى بصداقتها، ويحقق لها ولشقيقتها الصغرى أحلامهما بسيفه الذهبي بعد هروبه من مملكته العرائسية التي تقع تحت مياه البركة ولجونه إلى حديقة شورا. ويندفع الأمير في اللهو مع صديقاته ويمكنهم من الطيران مثله، لكنه يغفل عن سيفه السحري، فيقع في يد الصبي المتعالي الذي يرتدي الجيئز الأمريكي ويتزده في سيارة صغيرة ويلعب مع صديقه بالمسدسات، فيستخدم السيف في تحويل لعبه إلى أشياء حقيقية، ويشترع مع صديقه- دون قصد- في تدمير ملكة العرائس المسالمة بالسيارة والمسدسات الحقيقية، وقبل أن يتمكن حكيم العرائس من عرقلة شرور الصبيين اللذين يدمران عالم قومه عرضا أثناء لهوهما، وذلك بأن يوقظ الشتاء من سباته ليفرض البيات الشتوي على الأرض ويرغم الطفلين على الكمون داخل الباني، يصيب أحدهما الأمير المسحور برصاصة طائشة تردية قتيلا، ليكون كل نصيبه من مغامرته دمعة رثاء تذرّفها شورا.

يمكن اعتبار هذا الفيلم فيلما متكاملا للأطفال إذ ينتصر للخير، ويتخذ موقفا أخلاقيا تربويا دون وعظ مباشر، ولم يظهر فيه ممثلون من الراشدين إلا ظهورا عابرا، كانوا فيه مراقبين للأحداث لفاعلين فيها، وكل الراشدين ذوي الفاعلية في الفيلم كانوا من العرائس (وهذا ما يفضله معظم الأطفال)، لذا تقبل الأطفال كل أفكار الفيلم الداعية للسلام، والصداقة والتواضع، والانتباه، وعدم التهور، والاعتداد بالنفس دون غرور، تقبلوا كل ذلك بصدر رحب لأنه نابع من عالم فيلمي خاص بهم، لامن سلطات الراشدين، وخرجوا جميعا- على اختلاف فئاتهم العمرية- سعداء.

من أجل عشرة أطفال: فيلم إيطالي للمخرجة المعروفة لنا فيرقولي، جنيني لمشاهدة اسم المخرجة، فإذا به ناطق بالاطالية ومترجم إلى الفرنسية ولا يوجد مترجم بدار العرض، مما اضاع الكثير من أثره الكوميدي، وإن كنا قد فهمنا حبكة إجمالا عن طريق صياغته البصرية الجميلة الجيدة، لكنه فيلم للكبار وليس فيلما للأطفال رغم ازدحامه بهم، وذلك بدما من الزوج الرفي الذي يصصر على مداعبة زوجته مداعبات حسية أمام الأقارب المستن، رغم أنه يحتضر، ولا يكف الا عندما يلفظ آخر أنفاسه، مرور باستعراض حياة قطاعات طبقية ايطالية مختلفة أثناء تتبع الكاميرا للآم التي تبحث عن مأوى في المدينة، حيث قررت العمل لكسب قوت أبنائها، فتقابل برفض ملاك المساكن لإيوا. هنا العدد من الأطفال، وانتهاء، بمأساة مالكة القصر الشكلي التي تقبل تأجير غرفة بالسطوح للآم التي ادعت أنها بلا أطفال ثم لجأت إلى إدخالهم خلسة في الظلام، وعندما تكتشفهم المالكة،



تتجدد أحزانها.

الفيلم جميل بلاجدال، نسجته المخرجة بحساسية شديدة واهتمام بأدق التفاصيل، فالكاميرا تلتقط خارج هذا القصر الموحش أزهارا بانعة مختلفة الألوان تحيط بأطفال الأرملة الفقيرة، وهم يلعبون، أما داخل القصر، فلا توجد مثل هذه الأزهار الملونة إلا حول إطار صورة الصبي المتوفى، لكنها ذابلة، بينما لا ينتشر في بقية أنحاءه إلا الزهور الصفراء فقط، دلالة على اختفاء البهجة من حياة سكانه وحلول الموات محلها. وفي نهاية الفيلم، حين تقبل المالكة بالأمر الواقع، ويصعد طابور الأطفال أمامها علنا، في إضاءة توضح وجوههم، نجد في نهايته طفلا آخر تحيط الظلال بوجهه بحيث تطمس ملامحه، إنه وطيف طفلها المتوفى الذي قبلت الانتشرد اليتامى التسعة من أجل ذكراء الحية في قلبها.

وفي الختام، تدفئني سعادة ابتنى هي والقتال الذين حظوا بمشاهدة

بعض أفلام المهرجان الى أن اتنى أن يعقد مهرجان القاهرة الدولي القادم لسينما الاطفال في صعيد لا يتعارض مع دراستهم، بحيث تقدم عروضه في مواعيد وبأسعار تجعله في متناول كل من يرغب من أطفال القاهرة حتى لا يضطروا الى الانتصار على مشاهدة ما يتيسر منه في التلفزيون من باب مالا يدرك كله لا يتسرك كله، وان تكون لدينا مهرجانات سينمائية محلية للأطفال في أكبر عدد ممكن من المحافظات، وأن تسهم السينما المصرية إسهاما فعليا كما وكيفا في هذه المهرجانات، لأننا اذا تولينا الطفل بالرعاية، وعودناه على تلوق الجمال من صغره، لن يشب شرسا ولا مقصصا. هل أسرفت في شطحات الخيال؟ لا بأس، قلدي أنا أيضا ليلي الوردى. ولبت لى سيفا ذهبيا.

«الراعى والنساء»

أشودة الشر والغريزة والامتلاك

قصة الفيلم مأخوذة عن مسرحية الكاتب الإيطالى «أوجوتى» (١٩٤٨) - «جرىة فى جزيرة الماعز». تدور أحداث المسرحية فى حجرة بالدور الأرضى فى منزل مهجور محوطه الحشائش. وبالرغم من أن حدود الخشبة المسرحية التى تحد من اتساع المكان المسرحى تقابلها لامحدودية المكان السينمائى فقد اختار المخرج الالتزام بأحاساس العزلة والانغلاق الذى توحى به المسرحية. وهكذا لا تخرج الكاميرا إلا فيما ندر من البيت والمنطقة المحيطة به، بما فى ذلك البحيرة (المغلقة أيضا).

فى مشل هذا المكان المغلق تتحرك شخصيات «الراعى» الأربع وتنمو وتتطور لتصل الى اللحظة القدرية العيشية التى ينهار فيها حلم الأرض يموت راعى النساء والماعز. والجدى الذى نراه دوما وسط قطع الماعز والذى يذبح على مرأى من «وقا» وهو «حسن» فى القرية ماهو إلا رمز للراعى نفسه، وانهاره قد يعنى تشتت القطيع أو إصابته بالعقم. لكن الخروج من هذه العزلة يظل ممكنا وإن اقتصر على الزوجة والإبنة بصحبة «حسن» داخل السيارة، أما الأخت التى ترتبط منذ البداية بالأرض وتتمسك بها فلا تخرج منها

فى زمن يعانى فيه الكثيرون من وطأة الإحباطات المتكررة، من الوحدة على المستوى الفردى والعزلة مكانيا واجتماعيا ونفسيا، يخرج علينا على بدر خان بمنظومة شعرية رائعة الحزن تحفر فى ذاكرتنا الأسئلة وفى حلوقنا غصة. «الراعى والنساء» يعيد بناء تلك العوالم الخاصة المتفردة لي طرح على ذهن المتلقى قضايا عامة دون تحديد لزمان أو مكان، فقط تلك الشخصوس فى تفاعلاتها مع بعضها البعض، فى علاقاتها الوثيقة بالمكان وفى فلسفة وجودها واستمراريتها.

يهبط «حسن» (أحمد زكى) السجين السابق على بيت المرحوم المهندس كامل رفيقه فى السجن، ليلتقى «وقا» (سعاد حسنى) الزوجة، و«عزة» (يسرا) الأخت و«سلمى» (ميرنا) الابنة. ترفضه الأخت وترحب به الزوجة ويقع فى حبه الجميع بما فى ذلك الأبنة، فهو الراعى الذى يعيد احياء حلم الزوج الغائب فى زراعة الأرض. لكن الغيرة تدفع بالكل الى الجنون ليموت «حسن» ميتة عيشية إثر طلقه طائشة توجهها إليه «سلمى»، وتهجر «وقا» وابنتها البيت الموحش لتبقى «عزة» مع جشة «حسن» والحلم الضائع.



قط.... و خروجها فى واقعه خروج إلى الداخل حين تستقل قاريا صغيرا للصيد داخل البحيرة. وبينما تقل السيارة الزوجة والإبنة هربا إلى العالم الخارجى فى نهاية الفيلم، تبقى الأخت بجوار جثة «حسن» عند شاطئ البحيرة ليرتبط مصيرها بمصيره حتى النهاية.

وقد استعان المخرج فى استراتيجيته لفتح آفاق جديدة بإمكانية استدعاء صور ذهنية عن الزوج المتوفى عن طريق استحضار ذكراه بالحوار. وقد فعل «حسن» ذلك فور وصوله إلى بيت النساء الثلاث فى محاولة منه لكسب ثقتهن واثبات قدرته على أن يحل محل «الراعى» القديم. وبدورهن تبدأ كل من النساء الثلاث فى استحضار صورة الزوج وسرد الذكريات المحيطة به والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بأحباطات كل منهن. فالزوج كان حلقة الوصل التي تربطهن جميعها فى هذا المكان الموحش. تكره الزوجة هذا المكان لأنها تشعر بالوحدة تطبق عليها حتى أصبحت مثلها مثل الماعز وبالغربة عن الأخت وحتى عن ابنتها. هكذا يمثل الراعى الجديد حلما بالخروج من أسر الوحدة والملل، وهى حين تسلم له هذا زوجها وبعض ملابس تسلم له نفسها فى نفس اللحظة وتكف عن استحضار صورة الزوج الحاضرة دوما رغم غيابها. والواقع أن الأخت أيضا حين تستحضر صورة أخيها تؤكد أنه الوحيد الذى أحبته حقا وأن القادم الجديد يشبه أخاها كثيرا. أما الأبنة فهى تستحضر صورة الأب الذى تفتقده وترى فى «الراعى» انعكاسا لصورة الأب فترتبط به فى علاقة حب أو ديبية تنتهى بقتله عن غير عمد فى النهاية بعد محاولتها الانتحار.

وإن كان للحوار هذا الدور الرئيسى فى

محاولة كسر العزلة فإن للصورة الصامتة دورها أيضا فى توظيف الرموز الشكلية والتشكيلية لضبط إيقاع الفيلم ومخاطبة الحس المرئى لدى المتلقى بما لم يقله الحوار أو واقع الشخصيات. من هذه الرموز يبرز عنصر النخل الذى يوظفه المخرج للتعبير تارة عن عزلة «حسن» فى مواجهة النساء الثلاثة وتارة عن لقائه بالزوجة التى تستسلم فى ضوء القمر، فترى نخلة وحيدة تقف بعيدا عن بقية النخيل فى بداية الفيلم ثم نخلتين متجاورتين عقب مشهد اللقاء. كما هو الحال بالنسبة للعصفور واللعبه الصغيرة التى تلازم صورة الابنة، والركب وشباك الصيد التى تلازم صورة الأخت والتى تتفق وغط تلك الشخصية القوية المشيرة المفعمه بالحياة (مثل الأرض) والتى تبادر بغواية من تحب لتحصل عليه فى النهاية.

وربما يكون من أهم عناصر الصورة التى تم توظيفها بعناية خاصة قلما نرى مثلها فى السينما المصرية هو عنصر الملابس. الملابس التى تتنازل عنها الزوجة والأخت للقادم وتتنازلان معها عن ذكرى الزوج.. والملابس التى تتطور ألوانها وأشكالها وفقا لتطور الشخصيات النسائية الثلاث ومدى توطد علاقتهن بالراعى. هكذا تزداد الألوان إشراقا والثياب أناقة وأثونة كلما تقدمت الأحداث. واللون الغالب فى ملابس الزوجة هو الأسود والأحمر أحيانا- وفى ملابس الأخت هو الأخضر ولكل من تلك الألوان دلالاته التى لاتخفى على المشاهد.

هكذا يجتمع الحوار والصورة معا لينتقلا للمتلقى رؤية فلسفية إنسانية خاصة تختلف ورؤية الكاتب المسرحى «أوجو بتي»، فالسيان التاريخى الذى كتبت من خلاله مسرحية



المحركات الرئيسية التي تدفع بالشخصيات الى
النهاية المحتومة.

*** إن فيلم على يدو خان
الراعى والنساء هو فيلم عن الحب
والهزلة والقيمة والوحدة والاحباط
والحلم والرغبة، فيلم يميزه أبطاله
سعاد حسنى احمد زكى ويسرا
ومصوره طارق التلمسانى ومؤلف
الموسيقى التصويرية «الرعبية»
الرائعة راجع داود، وايضا منتجة
الذى قاسر بعرض هذا الفيلم
الترنيمة فى مواجهة مافيا أفلام
«نجمه الجماهير» و«رغبتها
المتوحشة» فى التألق على حساب
الفن.

«جريمة فى جزيرة الماعز» (١٩٤٨) يضيف بعدا
خاصا للأحداث بعد هزيمة ايطاليا فى الحرب
العالمية الثانية وانهيار الوهم الفاشى. عندئذ
نستطيع قراءة النص المسرحى قراءة سياسية
يصبح فيها الراعى رمزا ساخرا لانهزام الفاشية.
أما فى الفيلم فان الحلم المهزوم هو حلم زراعة
الأرض تلك التى بعد أن تثمر سرعان ما تجذب
نتيجة للخلافات التى تنشأ بين الراعى
وقطيعه. وقد لخص المخرج رؤيته الفلسفية
(التي لا تختلف فى جوهرها عن رؤية الكاتب
المسرحى) فى كلمات ثلاث- تشير إليها الابنة
فى معرض حديثها فى محاولة لحل الكلمات
المتقاطعة (أو لغز الحياة والصراع من أجل
البقاء)- هى: الشر، الغريزة، الامتلاك. وكأنما
إراد المخرج أن يستخلص من الأحداث تلك

انور كامل (١٩١٣-١٩٩١)

رحيل صاحب «الكتاب المنبوذ»

الحرية، الأمر الذي قاد مجلس الوزراء المصرى إلى اصدار قرار بمصادرة الكتاب ومنع تداول نسخه التي لم تزد عن ٢٥٠ نسخة.

حوالى ذلك الوقت، تعرف أنور كامل على كامل التلمسانى وأحمد رشدى، وتعرف من فلان الأول على الشاعر السريالى جورج حنين، وعلى غيره من المترددين على جماعة «المحاولين».

تحسس أنور كامل لبيان «يحيا الفن المنحط!» الذى صاغه جورج حنين فى اواخر عام ١٩٣٨ فقد دافع البيان عن حرية الابداع وشجب الروح الاتباعية والديكتاتوريات الفاشية التى كانت تريد «بعث عصور وسطى جديدة فى قلب أوروبا».

وبينما كان العالم على ابواب الحرب العالمية الثانية، اسس انور كامل - بالاشتراك مع جورج حنين- ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وسام كنتروفيتش وزكى سلامه وزاهر غالى والبير قصيرى وفؤاد كامل وآخرين- جماعة «الفن والحرية» (١٩٣٩) التى شجعت الابداع التشكيلي من خلال عدد من المعارض المتميزة التى رعتها، ودافعت عن حرية التجريب الابداعى، وقد شارك انور كامل

ولد الأديب والكاتب الاجتماعى- السياسى والمناضل اليسارى انور كامل فى ٢ ديسمبر ١٩١٣ فى القاهرة لأسرة مصرية بورجوازية صغيرة تنحدر من اصول تركية ومغربية ، قدم عدد من افرادها اسهامات هامة الى الحياة الثقافية المصرية.

تخرج انور كامل من المدرسة الثانوية للجامعة الامريكية بالقاهرة، وتأثر منذ وقت مبكر برؤى انسانية وديمقراطية حصنته ضد النزعات الشمولية التى ميزت المناخ الثقافى- السياسى للثلاثينيات واوائل الاربعينيات، ومنتخبنا موقف المعارضة من دعاوى الديماجوجيين القوميين والسلفيين المصريين.

خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٢ الى عام ١٩٣٩، كان واحدا من رواد قهوة «النورس» التى كانت أشبه ماتكون بمتنبدى للبعدعين القاهريين وبؤرة لمناقشة مشروعاتهم بشأن مستقبل الثقافة المصرية، وكان من بين محاوريه- آنذاك- شخصيات مثل أحمد كامل مرسى وكمال سليم.

عام ١٩٣٦، نشر انور كامل كتابه الأول: «الكتاب المنبوذ»، الذى شكل تحديا للرأى العام المحافظ ودعوة الى اخلاق جديدة اساسها



سعيد فواد كامل ١٩٤٨

سور كامل

افيسون الشعب» الذى انتقد فيه السياسة الستالينية فى داخل الاتحاد السوفييتى وخارجه.

على مدار اثنى عشر عاما من شهاهه (١٩٣٦-١٩٤٨) جرب انور كامل مختلف ألوان القهر على يد الديكتاتورية الملكية، حيث تعرضت غالبية كتاباته للمصادرة واستبيحت حريره الشخصية كما جرب مختلف ألوان الاقتراء من جانب خصومه الفكرين والسياسين.

خلال الستينيات، كتب انور كامل مسرحية «الحارس الثامن» التى لم تنشر بعد واسهم فى نشاط «اتيلية القاهرة» للكتاب والفنانين - اعتبارا من اواخر عام ١٩٨٦، عاد انور كامل إلى استئناف النشاط فى الحركة الثقافية المصرية من خلال «اتيلية القاهرة» للكتاب والفنانين، الذى سرعان ما أعيد انتخابه إلى مجلس ادارته، ومن خلال مجموعة الأوراق التى كان يوزعها من حين لآخر على المهدين والثى شكلت منبرا هاما من منابر التجريب الابداعى واعادة كتابة تاريخ الانتلجنتسيا الابداعية المصرية.

لقد مات انور كامل..

خسرناه..

فلنكمل رسالته النبيلة السامية!

فى تحرير نشرتها الفرنسية، واختاره زملاؤه رئيسا لتحرير مجلة «التطور» - لسان حال الجماعة- (١٩٤٠) ودافع على صفحاتها عن حرية الفكر.

مع اوائل خريف ١٩٤٠، اسس انور كامل- بالاشتراك مع عبد العزيز هيكل، واسعد حليم وفتحى الرملى وآخرين- جماعة «الحيز والحرة» للدفاع عن مصالح الجماهير المصرية الفقيرة- ونشر كراس «مشاكل العمال فى مصر» (١٩٤١)، دافعا عن أبسط حقوق العمال. ثم نشر بعد ذلك كراس «لاطبقات» (١٩٤٥) الذى دعا فيه إلى الثورة الاشتراكية.

مع تدفق الصهيونيين على فلسطين، نشر انور كامل (١٩٤٤) كراس «الصهيونية» الذى قدم فيه عرضا لتطور المسألة اليهودية ولتطور المشروع الصهيونى فى فلسطين، محذرا من تشكل بؤرة للحرب وللعنود فى الشرق الأوسط. وقد أعاد نشر الكراس فى عام ١٩٨٩ مع تصدير بقلم كاتب هذه السطور.

اشترك انور كامل مع لطف الله سليمان فى عام ١٩٤٧ فى تحرير كراس «أخرجوا من السودان» الذى دعا إلى حق تقرير المصير للشعب السودانى.

أواخر عام ١٩٤٨، نشر انور كامل كراس «

لجنة الدفاع عن الثقافة القومية: من مواجهة التطبيع إلى مواجهة الهيمنة

الوطنى فى المنطقة وفى مقدمتها القضية الفلسطينية.

وفى ظل ذات الإطار تصدت اللجنة للدفاع عن هوية الشخصية المصرية ضد مجموعة العوامل الخارجية والداخلية التى تسعى إلى وقف تطورها وإلى عزلها عن بعدها العربى، والقضاء على منطلقاتها الوطنية التحررية المعادية للاستعمار والصهيونية. كما تصدت اللجنة لمحاولات التهورين من شأن منجزات الشخصية المصرية على مر تاريخ مصر الحديث، والنيل من قدرات خبراتها الفنية والتقنية بقية اشعارها بالدونية وتهيتها لتقبل المفهومات التى ترسخ من النفوذ الاستعماري والصهيوني فى أرضها.

ويعتبر سياسى رتب اللجنة اسبقيات عملها فى المجال الثقافى، وجاء فى مقدمة هذه الاسبقيات التصدى للتطبيع بين اسرائيل ومصر، وخاصة التطبيع فى مجالات الثقافة والإعلام والتعليم والتعاون الفنى، إذ كانت هذه النشاطات هدفا رئيسيا من اهداف اسرائيل والولايات المتحدة بغية تطويع الشخصية

تأسست لجنة الدفاع عن الثقافة القومية فى ٢ أبريل ١٩٧٩ فى أعقاب توقيع المعاهدة المصرية الإسرائيلية التى شكلت وما سبقها من اتفاقيات مماثلة تهديدا للثقافة القومية من وجهة نظر أعضاء اللجنة.

وتم إرساء مفهوم الثقافة الذى تبنته اللجنة فى بيانها الأول، والذي يقر بأن الثقافة بمعناها الواسع معنى أسلوب حياة شعب من الشعوب فى مرحلة من مراحل تطوره التاريخى، وانساق قيمه ومحصوله منجزاته المادية والمعنوية التى تؤهل لتحقيق المزيد من التنمية المستقلة والانتقال إلى مرحلة تاريخية أكثر تقدما. وفى ظل هذا المفهوم اعتبرت اللجنة الارتباط المصرى الأمريكى الإسرائيلى ارتباطا يستهدف وقف التنمية المستقلة فى مصر، وبشكل بالتالى تهديدا للثقافة المصرية. كما اعتبرت اللجنة ان التصدى لهذا الارتباط المصرى الاسبريالى الصهيونى جزء لا يتجزأ من حركة التحرر الوطنى العربية ومن مواجهة الصراع المحورى فى المنطقة وهو الصراع العربى الإسرائيلى. ومن هذا المنطلق تبنت كافة قضايا التحرر

ورقة عمل مقدمة من أمانة اللجنة إلى اجتماعها العام فى شهر أكتوبر ١٩٩١.

المصرية للمقولات الصهيونية والاستعمارية وهزيمتها من الداخل في نهاية المطاف.

وفى ذات الإطار ساهمت اللجنة فى مواجهات فكرية وجماهيرية مع اشكال العدوان على القيم والمواقع الثقافية، سواء أكان هذا العدوان خارجيا أم داخليا. وأولت اللجنة اهتماما بالتراث والقيم الثقافية الايجابية، وإبداعات ثقافة المقاومة معتمدة على الندوة والمؤتمر، والمواقف الاحتجاجية واشكال النشر بما فيها المجلة والكتاب والبيانات، وقدمت اللجنة فيما قدمت فى مواسمها الثقافية المتعددة، ندوات مدروسة وموسعة، عن الفتنة الطائفية والواقف والموروث، وعن المؤسسات الاجنبية فى مصر، وأزمة التعليم، وحرية النشر، وثقافة المواجهة.

ومن الملاحظ أن عمل اللجنة قد اتسم بنوع من الايجابية، وأن شاهه خلل تمثل أساسا فى الناحية التنظيمية، كما أن هذا العمل قد تراوح ما بين الفكرى والنضالى وما بين الثقافى والسياسى. وقد تمثل هذا الاتجاه الاخير فيما تمثل، فى موقف اللجنة من العدوان الدولى بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية على العراق، والذي كان موقفا نضاليا يمدى ماهو موقف فكرى، وسياسى يمدى ماهو ثقافى، وأن أثار العديد من التساؤلات بين اعضاء اللجنة، حول الخلط ما بين مهمات اللجنة ومهمات الحزب السياسى، وحول التنازل عن هوية اللجنة ك لجنة نوعية للدفاع عن الثقافة القومية، وحول الشكل الجبهوى المقروض توافره للجنة نوعية.

وقد كان اختلاط السياسى والثقافى، والنضالى والفكرى هما من هوم اللجنة، وجاء كل مرة تحت وطأة الاحداث، ولشعور اللجنة

بضعف الأحزاب السياسية، والحاج مواقف من صميم واجبات قوى اخرى فاعلة فى الساحة، وبينما وجدت اللجنة نفسها فى هذه المواقف بذرة لاهتمام الكثير من العناصر الوطنية الشابة والفاعلة، بدت للبعض وكأنها تقامر بالعمل الجبهوى الواسع، وبالتخلى ولو مؤقتا عن دورها الثقافى والفكرى المميز والمتميز، أو كأنها تحاصر نفسها فى بعض الاشكال النضالية التى تكتسب الصفة المؤقتة، وتفتقر إلى التصميم على الجذرى بعيد المدى. وفى السنوات الأخيرة شعرت اللجنة بضرورة التوقف لحسم علاقة السؤال الثقافى بالسؤال السياسى، والفكرى بالنضالى اليومى، ولأرساء بناء تنظيمى تتزايد ضرورته، وللتداول فى آليات العمل وأوجه النشاط المختلفة وترتيب اسبقيات هذا النشاط، وعمق من هذا الشعور بضرورة التوقف: تنامى محاولات تحويل الثقافة الوطنية إلى ثقافة تابعة، وتساعد العنصر الثقافى فى صناعة الهيمنة الأمريكية على ضوء ثورة الاتصالات. وقد تجلّى بصورة متزايدة اهتمام الولايات المتحدة الأمريكية بالصياغة الايديولوجية لمصالحها وتجركاتها ومخططاتها، واستخدامها لوسائل الاعلام والتشويق والعلم والبحث، وتجنيدها لأعداد من المثقفين المحليين لإلحاحها عنها فى الترويج لمنطلقاتها والتأثير المباشر فى الشخصية المصرية، وتحميلها فيما تستهدف هزيمتها من الداخل.

ويصبح هذا التوقف الآن لتدارس طبيعة العمل ضرورة ملحة فى ظل المتغيرات الكيفية التى ترتبت على انهيار الاتحاد السوفيتى، والمتغيرات التى ترتبت على حرب الخليج، وتخض عنها تنبئ الأمة العربية لأمريكا بعد

ان انعقدت الهيمنة لها على ما يسمى بالنظام الدولي الجديد، الذى تروج له بعض الاقلام المصرية، وتنتظر له بعض الاقلام الأخرى. ويضايع من خطورة الوضع اهتمام امريكا بتتبع المنطقة بأسرها لنفوذها المباشر، وسعيها الدائب إلى تصفية الصراع العربى الإسرائيلى على حساب الشعب الفلسطينى وشعوب المنطقة بأسرها، تهيدا لبسط النفوذ الصهيونى فى المنطقة.

ومن المهم بمكان أن ندرك فى هذا الإطار ان المخطط الأمريكى للهيمنة على العالم، وعلى منطقتنا بالذات قد اكتمل أو كاد، وان محاولات احباط هذا المخطط شبه مستحيلة فى غيبة القوى الوطنية والديمقراطية الكفيلة باحباطها. وربما اقتضى هذا الوضع تنوعاً فى آليات النضال، ويقتضى عملاً فكرياً وثقافياً طويل المدى. ومن الطبيعى ان تترك كل هذه التفسيرات الكيفية انعكاساتها على الواقع الثقافى المصرى والعربى، وأن تصدر له الجديد من الأزمات، وأن تعمق من أزماته القديمة.

ولسنا بصدد التعرض للموضع الثقافى فى شموله هنا، ولكننا بصدد رصد بعض الأزمات الجديدة والقديمة التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار فى تصور عمل اللجنة وأسبقيات هذا العمل بين المثقفين.

ولا يخفى على أحد عوامل الفارقة بين المثقفين العرب التى أوجدتها حرب الخليج التى ترتب عليها تدنى حركة التحرر العربية إلى أدنى مستوياتها، ولا العوامل القطرية والتقبلية والانفصالية التى ترتبت على تراجع القرمية. كما لا يخفى على أحد عوامل الإحباط والإرتباك بين المثقفين التقدميين والتى جاوزتهم إلى المثقفين الوطنيين أيضاً فى

أعقاب انهيار الاتحاد السوفىيى وانعقاد الهيمنة الأمريكية على العالم، وعلى منطقتنا بالذات، ومن أكثر من منظور أدى انهيار الاتحاد السوفىيى إلى الشعور بالإحباط وبالارتباك بين المثقفين العرب، فمن ناحية اهتز حلم الاشتراكية كالتنهج السليم إلى مجتمع أفضل، ومن ناحية أخرى إنهارت القوة القادرة على معاونة شعوب العالم الثالث فى نضالها التحررى ضد الامبريالية الأمريكية.

ومنذ إتفاقيات كامب دافيد وإلى اليوم تمرض المثقفون العرب، فى وقت تطعنهم فيه الأزمة الاقتصادية لعملية الفرز هائلة بلغت ذروتها خلال حرب الخليج، وفى أعقابها تهيدا لإنهاء الصراع العربى الإسرائيلى وإحكام الهيمنة الأمريكية على المنطقة. وفى عملية الفرز هذه لعبت الأجهزة الأمريكية والأوروبية والأموال البترولية العربية دوراً هائلاً فى تطريح المثقفين المصريين والعرب للمقولات الاستعمارية والصهيونية، وفى تحويل عدد منهم إلى أبواق تروج لهذه المقولات.

واستخدمت فى عملية الفرز هذه الرشوة المادية والمعنوية المباشرة، وعوامل الإحباط قسبولا بالأمس الواقع. وسقط من المثقفين المصريين والعرب من سقط وجند قلته للتطهير للهيمنة الأمريكية على النظام الدولى الجديد، وسلم من سلم تحت وطأة الأيديولوجية المسيطرة المتصاعدة والمسيطر تماماً على وسائل الإعلام المحلية، والأيديولوجية المحلية الموالية والقاهرة، وبقي منهم على طريق النضال من بقى ممروراً ومرتبكاً ومحبطاً.

وصاحب عملية الفرز هذه على مر السنين عملية تهميش للمثقفين الوطنيين والديمقراطيين من جانب السلطات المحلية، تستهدف فى المقام

الاستغلال استغلال أيدي عاملة فقط بل أضيف إليه استغلال الوعي بطمسه والانحراف به إلى مسار، غالبا مايكون مسار الطغىلى المستهلك الذى يصب عائد عمله فى حساب الرأسمالية.

ويتمتع نجد فى البلدان المتقدمة تراكما عمليا ترتب على منجزات الثورات التكنولوجية الثلاث، نجد العلم عندنا يتأرجع ما بين الدونية والتعمية، وهو أعجز مايكون عن المساهمة الإيجابية فى المنظومة العملية، وما يرسخ تبعية العلم عندنا إلى جانب دؤنيته الافتقار إلى إستراتيجية قومية، ودخول أبحاثنا فى إستراتيجية الغير، ولخدمة هذه الاستراتيجية عما يتعكس سلباً علينا متمثلاً فى استغلال إضافى لمجتمعاتنا. ولاشك أن أى دفاع عن الثقافة القومية لابد وأن يتسع لدراسة هذه الظاهرة فى محاولة لإيجاد استراتيجية قومية فى مجال العلم، مؤداها الخروج من التخلف العلمى ومواكبة الإنجاز العلمى فى العالم المتقدم.

وإذا كان انتشار الاتجاهات السلفية، التى تتنكر أو تكاد لمشكلات اللحظة الراهنة هو تعبير عن الأزمة الطاحنة التى يمر بها مجتمعنا اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا، فإن هذه الاتجاهات السلفية تجد فى الأزمات والانتقاسات التى استجدت أرضا خصبة للنمو والتطور، وهى تطرح نموذجها السلفى المثالى كبديل للهيمنة الأجنبية واللاتهار التصاعد بالنموذج الأمريكى. ويستمد هذا النموذج السلفى المستحيل التحقيق، أهمية من حيث خلت الساحة أو كادت من البدائل نتيجة لنهاوى النموذج الاشتراكى وإفلاس النموذج الليبرالى فى بلادنا اثر تحول سياسة الإنفتاح

الأول شل فاعليتهم كمشققين فى التأثير فى الجماهير العريضة. وتم أولا بأول إبعادهم عن مواضع التأثير وصنع القرار وحجب أرائهم عن وسائل الإعلام التى تهيمن عليها الدولة، وعزلهم فى دائرة ضيقة ضعيفة التأثير فى الجماهير، وعشق من هذا الوضع الهوة التى تفصل بين المثقفين والجماهير الشعبية، وتخلف البعد العلمى للثقافة العربية والانتقسام الحاد بين السلفية وتآليه النموذج الأمريكى.

ولأسباب لسا بصدد تحليلها انفصلت مجموعة المثقفين المصريين عن الجماهير عاجزة عن التأثير فيها، وبدلا من أن تصب الثقافة فى الجماهير الشعبية مؤثرة ومتأثرة بانساق قيمها، تحولت أو كادت إلى ثقافة صفوة، ونتيجة لغبية الالتحام الضرورى لقيام المثقف بدوره فى عملية التفسير. عجزت ابداعات المثقفين بألوانها عن التأثير فى النسق القومى للمجتمع بأكمله الذى تندرج فيه الثقافة الشعبية الجماعية متهدية فى أغاط السلوك والفنون الشعبية، وترتب على الإنفصال عن الجذور الشعبية انفصال بين الفكر والعمل، وإزدواجية فى ولاء المثقف بين السلطة من جانب والجماهير الشعبية من جانب آخر. ومن ثم فإن أى دفاع عن الثقافة القومية ينهى أن يتسع ليشمل الثقافة الشعبية، وليتصرف على تكوينها وقيمها، وليدافع عن إيجابياتها فى مواجهة الغزو الذى يهددها بالتعمية.

ولايمكن الحديث عن الثقافة أو الظاهرة الثقافية دون أخذ البعد العلمى لهذه الثقافة فى الحسبان، ولايمكن مناقشة المنظومة الثقافية لمجتمع مادون اعتبار البعد العلمى لهذه الثقافة، وخاصة وقد استحدثت الثورة التكنولوجية الثالثة آليات جديدة، فلم يعد

الإسرائيلي والتصدي لمحاولات أمركة العالم وتطبيق برامج التكيف الاقتصادي على التعليم والثقافة وتعميق تهمية البحث العلمي للمصالح الأجنبية، واقتتاد المشروع التنموي المستقل للنظرة القومية ومواجهة محاولات تسوية الهوية الوطنية بتشويه التاريخ.

ثالثاً: الأساليب المقترحة للعمل: حيث يمكن مناقشة أشكال الاتصال بال جماهير وخاصة قطاعات الشباب مع الاحتفاظ بعمق العمل الثقافي والفكري، وبحث أساليب اختراق الحصار الثقافي للمثقفين الوطنيين والفكر الوطني التقدمي، وكذلك بحث أساليب الاتصال المعنى بالمثقفين العرب.

ويعرض ذلك مناقشة أساليب تدعيم أشكال العمل المباشرة من أنشطة عامة وحلقات بحثية وإصدارات مناسبة.

رابعاً: الشكل التنظيمي: يتطلب الأمر ضبط هياكل العمل ومناقشة اللاحقة المطروحة على المجتمعين في ضوء التطلع القائم لتأسيس لجنة وطنية ديمقراطية مستقلة للعمل الثقافي الوطني في مصر وما يستتبعه ذلك من مشاركة في العمل على ضمانات حرية الرأي والتعبير وتشكيل مؤسسات المجتمع المدني الثقافي في مصر.

الاقتصادي إلى سياسة نهب لمقدرات الشعب المصري، ونتيجة لضعف قوى اليسار السياسية.

ولكل ذلك تشعر لجنة الدفاع عن الثقافة بأنها بصدد مهام متجددة لمواجهة هذا التطور الشامل في حجم وطبيعة الأخطار التي استشعرتها منذ أن أصدرت وثائقها الأولى عقب توقيع إتفاقيات كامب دافيد، وأن تطبيع العلاقة مع العدو الصهيوني بات جزءاً من الخطر الشامل في ظل تصاعد الهيمنة الأمريكية، وتزايد أوجه التهمية.

ونحن إذ نطرح هنا بعض الخطوط العريضة لأسبقيات اللجنة في العمل في المرحلة المقبلة، نطرحها للمناقشة شاعرين أننا في حاجة إلى عون كل من أسهم وسهم في الدفاع عن الثقافة الوطنية.

أولاً: تحديد المهام الأساسية: ويتطلب ذلك مناقشة دور اللجنة في مواجهة المخططات الامبريالية والصهيونية مع الثقافة كشكل من أشكال الهيمنة كما يتطلب ذلك بالتالي خطة دراسات معمقة عن انساق القيم في المجتمع وفهم المنطلقات الشعبية وإبداعاتها الفنية والفكرية، في الوقت الذي نؤكد فيه على دور المثقف الإيجابي ومحوره من الدونية والتهمية.

ثانياً: أولويات عمل اللجنة: وذلك بمناقشة مجالات اهتمامها حول الصراع العربي

بكائية للقسوة... تربية للحياة

قراءة فى مجموعة «ظهيرة لامشاة لها» ليويسف المحميد

ذلك فرق الطاقة الممكنة للإنسان الذى هو يحكم كينونته- باحث أبداً عن الحياة والحرية. هكذا تفتح أمامنا شفرات هذه المجموعة العسية، فتأخذنا عبر مسارب متنوعة الى عالم «القسوة» الذى تترجم عنه، فنجد أنفسنا أمام جوهر موضوعى واحد يتبدى فى لقطات مختلفة تؤكد إحداها الأخرى وتصل ما ينقطع منها، وهذه المجموعة إذ تسعى الى تأكيد رؤيتها تلك عن عالمها فإنها تسعى بالتوازي مع ذلك- ونتيجة له الى إبراز حبها الجارف للحياة وتعلقها اللاتهانى بها، فنحصل بذلك على تلك الثنائية المتداخلة المتصارعة أبداً... الحياة- القسوة، فتتأى المجموعة بنصها عن العدمية لتصل الى فعالية واقعية أخادة.

تتبدى القسوة أول ماتتبدى فى التقاليد الاجتماعية المغلفة المحافظة، التى تجعل من العلاقة بين الرجل والمرأة أمراً معضلاً يقترب من حد الإستحالة، من التابو، فتتحول المرأة فى مخيلة الرجل من كائن آدمى يمكن أن

هذا صوت صادق وجاد من العريضة السعودية، يرتجل بنا- برعى نافذ- الى مادون قشرة الوفرة والفنى التى تنصدر الخيال عند الحديث عن هذه البلاد. يضرب بمضغه حتى نخاع الوجود المادى والروحى للإنسان هناك. نازعا الظلاء المبهى. كاشفا العظام عاريه دون زيف... ودون إفتعال كذلك. مستجاوزاً رومانسية قصص الحب الهدوية المستهلكة، فليتحقق بكنيسة الباحثين عن الحل الجمالى الأكثر واقعية وعصرية لقضية التعبير عن وضعية إنسان مجتمعاتنا العربية، الرازح بين مطرقة السلطة- النظام الاجتماعى وسندان التقاليد، وكلاهما ينتمى الى عالم ما قبل عصرنا، فيبرز بذلك «القسوة» التى تمثل خلاصة هذه الوضعية كما يمثلها هذا العنوان الذى قد يبدو غريباً، ولكنه دال «ظهيرة لامشاة لها»، إنها صحراء الحياة الفاصلة، حيث لا فنى ولا ظل يحمى من هجيرها، فيستحيل التعايش معها أو التصالح مع موضوعاتها، إن

يشبع إحتياجاته العاطفية والطبيعية، من رفيق حميم فى مشوار الحياة ليتم التكامل والتساند الضرورى بينهما- تتحول المرأة الى كائن إسطورى بعيد المثال، محرم يفج جنسا وريزلة. ولأنه صعب المثال مع الإحتياج البالغ اليه فإن المخيلة تلعب دورها فى طقس الاستحضار المحرم ويفتح الباب على مصراعيه أمام الشذوذه والخيالات المرضية. فى قصة «الظل» تلهمنا هذه العبارة للوهلة الأولى: «هذا الليل الأحمر يجيئنى كلما مل الضوء التحديق الغيبى فى وجهى» «فيبدو لنا على نحو مفهوم مدى قسوة الوحدة والملل واللامعنى التى يعانىها البطل. ان مشكلته الأساسية تكمن فيما يحمله له الليل من عذابات وآلام ناتجة عن وحدته، فيخلو الى هواجسه وأطيافه وأحلامه المليشة بالرغبة والكيت معا، ان «التحديق الغيبى» الذى يقوم به الضوء- على غرابة الصورة- يش بانعدام فاعلية البطل وتعطله النفسى المادى نتيجة لانتقاده الشريك الطبيعى الذى يمكن أن يشعن حياته بالمعنى والقيمة، إلا أن هذا التعطل لايعنى التخلص من المشكلة، بل يعنى الإكتواء بناها فتتحدى قدرته على التعامل معها رغيبته فى الحياة ذاتها: «قال الآخر: لم أنت قلق وحزين؟ قلت: الليل يملئ كشيءا- دعه يمتد عنك قليلا- فى دهشة واستجداء- كيف؟ قلت: ص».

فالقلق والحزن والإستجداء والدهشة هنا تحمل دلالات التعلق البالغ بإمكانية الحل إن وجدت بالرغبة فى الحياة بشكل طبيعى. وحين ينصحه صديقه بالسير على الأرصفة ظهرا، لعل الضوء يمنحه «ظلا» تتفجر كلمة «ظل» بمعان لاحد لها. فالضوء هو نقيض الليل الذى

يعاصره بالملل والوحدة، ولذلك فالضوء هو وحده الذى يمكن أن يمنحه ظلا مع الأخذ فى الاعتبار أهمية علاقة التناقض بين الضوء والظل رغم كون الظل متولد تلقائيا عن الضوء. وإذا كان الظل هو القرين والرفيق الملازم والشريك المتصاهى فى الإنسان فهو ألصق مايمكن أن يلتصق به من الآخرين، فإننا نحصل على دلالات موحية ومعان جديدة تماما للمرأة والإحتياج اليها. وما يزيد من إلحاح هذا الإحتياج أنه يصادف صديقه «فى حين كان ظله المثير يمتد الى الرصيف دون أن تمتد يده نحوى» فكلمة المثير تلك تعطى دلالات الإشتهاء والرغبة التى تختلج فى نفس البطل ولاتنسى القصة أن تؤكد هذا المعنى بإبراز التمعن فى تفاصيل الشكل الخارجى لظل صديقه: «أعين ساهمة، شعر مرتفع من الأمام، وينساب بنعومة الى الخلف»... الخ ص٧. إذن ها نحن أمام نتيجة جديدة للفشل فى الحصول على ظل خاص لبطلنا، إنه يشتكى ويمتلئ إعجابا واستشارة عند أول التقاء بظل، حتى وإن كان لغيره، وهنا يلعب الخيال لعبته البارعة، فحين يودع صديقه يكتشف بشكل تدريجى أن ظل صديقه يشبهه هو، وبعد محاولات متعقلة لطرده فإنه يستجيب لما تقيده عليه الحالة: خلعت ملابسى وهو يخلع مثلى، إرتقيت على السرير العفن، وكان يرقى معى بنفس اللحظة، ولكن ساقيه ممدودتان للسقف وشعرت بالشوق والرطوبة واللذة والرعشة والنوم» ص٩ فيتحقق للبطل مايفيه فى عالم الخيال الذى يعمل بشكل مستقل تماما وكحل لايدلج له للأزمة.

ان هذا التصور للمرأة «الظل» يتطور بعد ذلك لتصبح المرأة «سيدة الأسماء» فى القصة

للأشئ.

وكمعادة لكل الإحباط والحرمان الذي يعانيه بطل المجموعة فإنه يسعى إلى استرجاع هذه العلاقة المستحيلة أيام كانت ممكنة وبسيطة في عمر الطفولة الأول، حيث التلقائية الطليقة غير المهكبة بقيود الافتعال، فنجده في قصة «التراب» يزواج بين شجار القطط وممارستها التلقائية لحاجاتها الطبيعية، وبين تحولات العلاقة بين الطفل والطفلة، ولعل عنوان «التراب» يحمل من «دالات الطبيعة التلقائية التي لا تأبه بكل ماهو مفتعل وغير موافق لقوانينها الشئ الكثير. وهكذا نجد أن كاتبنا لم تقهره تلك القسوة بصورة مطلقة إنما بقيت هناك مساحة لتمجيد الحياة والبهارة والنصوع.

وعلى صعيد آخر تتبدى القسوة عنوانا للعلاقات الاجتماعية الطبقية وللوجود الاجتماعي لأبطال يوسف المقيميد. فلعلاقة الاستغلال والتعالي التي يمارسها الكبار والأغنياء، وحالات الإحباط والانكسار التي يعانيها الفقراء، والضعفاء، تشكل عصب الجزء الآخر من قصص هذه المجموعة. في قصة «الجريدة» تلاحظ معاناة «الولد» بائع الجرائد في سعيه بين العربات وبين دكان سالم اليماني المالك البليد الذي لا يصنع شيئاً سوى إيذاء الولد والتدخين والتحديث إلى الشرفة حيث تسكن امرأة سمينة، ولا تتحصر متاعب الولد في علاقته بالمالك، وإنما في علاقته بأصحاب السيارات كذلك، فيتعاملون معه بكبر وتعال فوق طاقة الاحتمال، ولعل اسم «الولد» قد تولد من نداثهم له. وهو ما يصغر من شأنه ويحط به إلى مرتبة الخدم مما يشي بتناولههم المتخلف لقضية العمل برمته، حتى أنه في آخر

المعنونة بنفس العبارة فترتفع إلى حد القداسة، كما أن طقس الاستحضار يتطور هو الآخر ليصبح رحلة طويلة تمتد من «العراف» إلى «الدخان» إلى الحديث مع «الصديق» وتنتهي كالعادة بالحلم. إن المرأة هنا تنفصل عن الواقع المادى لتنتهي إلى عالم أسطوري هوى غير ملموس: «لها يذان كبحال لا تنتهي. رأس بحجم دائرة مضرجة بالهتاف، حناجر طويلة، عصفور جميل يغنى داخل فمها الصغير، صدرها يصعد إلى الفضاء ويتجاوز كل الأيدي العالسة» ص ٥٥. وحين تنوه أقdamه في رحلة البحث الأسطورية تلك فإنه يلجأ إلى الليل والحلم، ولكن الجديد أن هذا كله لا ينتهي بالإنشءاء كما رأينا قبل قليل، إنه ينتهي بأن يقول: «أشتهي البكاء. أشتهي» ص ٦١، وذلك نتيجة للاحساس بالحسرة والكآبة بعد إحباطه في الحصول على هذه المرأة العنقاء المستحيلة.

ويتواصل هذا التعثر والبحث المكثود في قصة «ترنمة لفاصلة الأبيض» حيث تبدأ بهجة الفندق و«كل النساء يمتطين أزعره رجالهن والفندق يرقص أو يغنى» مما يفاقم من إحساسه بوطأة الوحدة والإنفراد، إلا أنه عندما تلتقى عيناه بها يبدأ في إسقاط كل أحلامه وتصورات له لإنشاء المرجحاة عليها «الحذاء... القميص... الكف... المشى... التوقف... الانتظار... التوجس، حتى العصابة هي. وفاصلة الأبيض هي، كل شيء هي» ص ٦٥ وينتهي أمره معها بأن تضطرم في عقله كل الأفكار التي تسلم تلقائياً إلى «السفر» إليها، إنها هنا المرفأ والواحة ويديل كل التششت واللا انتما، وهذا يقربها من الصفات الأسطورية في القصة السابقة وهو ما يشي بالافتقاد المطلق

والقضية التي تسوقها قصة «ذلك وجهي» لا تقتصر على مشكلة الوجه القبيح الذي يعصف بمستقبل صاحبه، وإنما تعد لتشمل قبح وجه العالم المحيط بإنسان القصة بكامله. فبداية نلاحظ الانفصال المتعمد الذي يسوقه الكاتب بين البطل ووجهه حين يقول: «أنتزع منديلا لأمسح به المرأة جيذا، فتظهر ملامح وجهي. أبتسم له، يبتسم معي بنفس اللحظة، أضحك بعمق، يضحك بعمق. أصمت... يستمر وجهي يضحك في المرأة». ص ٣٦ فكاننا أمام كائنين مستقلين يمارس كل منهما ما يترأى له في انفصال عن الآخر، وكأن هذا الوجه ليس خلقته الحقيقية وإنما هو شيء قد ألصق به، ولعل في هذا ما يؤكد ما ذهبت إليه قبل قليل من أن النظام الاجتماعي هو الذي صنع بطروفه وعلاقاته الجائرة هذا الوجه الهائس. وربما يؤكد ذلك عنوان القصة «ذلك وجهي» وكأنه يحاول إقناعنا عيشا بشيء غير حقيقي. مما يؤكد أن هذا الوجه وإن كان هو وجه بطل القصة إلا أنه ليس خاصا به تماما، فالقبيح والدمامة أشمل وأعم؛ فالرجل ذو العمامة المبتعة الذي «تتناوب أصابعه نخر فتحتى أنفه ليلصق ما يعلق بها بظهر المقعد المقابل» ص ٣٨ ويدخن في الأنبويس مما يؤدي إلى تأفف باقي الركاب، والسائق البدوي الذي يلتفت بين لحظة وأخرى إلى «صهي أجلس الوجه بشفيتين ممتلئتين فيتاوه بلوعة وحزن»، يواصل بعد ذلك ممارسة إهتماماته الشاذة، والرجل الذي بلا أطراف سفلى المتكروم وسط علبة كرتون على الرصيف بيد مبتورة وأخرى معدودة.. «لله يامحسنين» كل هذه العناصر وغيرها تحاول أن ترسم صورة أكبر للدمامة والقبح الذين يشملان هذا المجتمع متصافرين

الواقفة معهم يقع ضحية لعبت مجموعة من الصبية المراهقين الذين يستقلون سيارة يعجز عن «سداد ثمنها حتى لو ظل يعمل طوال حياته» فيعطونه بدلا من الريالات بصقة كبيرة تملأ وجهه مع ضحكة مجلجلة وصرير مدو. ولا يخفى هنا التهر المزودج الذي يعانيه البطل من صاحب الدكان من ناحية وأصحاب السيارات من ناحية أخرى. ولكننا نلاحظ إلى جانب ذلك، الصفات المشتركة التي تجمعهما، فصاحب الدكان العاطل الذي لا يمل التحديق الرخيص لا يختلف عن أصحاب السيارات المترفين اللاهين مما يوحدهما وما يجعلهما يلتقيان لإكمال دائرة القسوة التي يعانيها إنسان المجموعة. وهذا المعنى نجد قريبا مما جاء في قصة «ذلك وجهي» حيث تصبح رحلة البحث عن عمل هي المحور الذي تدور حوله عوامل إحباط البطل. إن هذا القبح الجامع، وفي نفس الوقت المحاط بكل وسائل وأشكال الرفاهية، يشكل هو في ذاته علامة استفهام كبيرة، فهي صورة تحتوي من التناقض والتنافر وعدم الاتساق ما يجعلها محلا للتساؤل حول وجودها ذاته، ويتحول الأمر إلى مفارقة طريقة ولكنها مخزنة عندما نعرف أن محتته تنبدي عندما يذهب إلى المقابلة التي جاءت في إعلان طلب سكرتيرين، ولكن وجهه الهائس الذي يشي بفقره يحول دون قبوله، فيصبح ذلك الوجه هو جوهر الأزمة سببها ونتيجتها في نفس الوقت، فالنظام الاجتماعي الذي صنع بطروفه وعلاقاته هذه الحالة الهائسة للإنسان هو نفسه الذي يتذرع ببقية للقضاء عليه، فتكون النتيجة هي اغتراب ذلك الإنسان عن ذاته بعد أن اغترب عن مجتمعه، وقد اقترب من حافة الجنون.

مع رفاقه فى الزمن القديم أيام كان الناس يتساندون كما تتساند البهوت الطينية، وحرص عليه كذلك لفقره الشديد فى عالم الأغنياء. وعند انهيار المنزل يصرون على ضرورة إزالة بقاياهم من الوجود رغم توسلات صديقه الوحيد (الراوى فى القصة). وعندما ينقل محدود الدم الى المستشفى يأبى جسده أن يعطى قطرة دم واحدة من أجل التحاليل، وهذا ليس موقفا اختياريا، فالراوى يلاحظ أنه بجوار ملفه قد استلقت بعرضه متفخخة بالدماء. وهكذا تلخص القصة الوضعية بأكلها بإيجاز دال بليغ فقره المادى = فقرة فى الدم. ليس صدفة، إنما هو نتيجة مباشرة لملاقة مستغل (يكسر الغنى) امستغل (يفتحها). وربما كان إيراد رمز اليعرضه مقصوداً به الإيحاء بضعة وحمق وجلافة الطرف الأول، الا أننا لا نستطيع أن نغفل الاشارات الهامة التى تسوقها القصة عن أن يؤسه هذا ناتج أيضاً عن خضوع مواطنيه، وتفرده وحده بالكبرياء الذى أصبح نادراً: «عيناه فقط تهبشان عن نقطة تنتصبان عليه فى كبرياء منفردة ص ٤٨، بينما «كل الوجه مسدلة إلى القاع». «يصاب بالدوار عندما يدلى برأسه فوق صدره كساكنى الحى...» يسقط على الأسفلت الملون بالخضوع والتوسل « ص ٤٨، ولأنه متفرد فى كبريائه فقد أصبحت إزالة منزله - إزالته هو ذاته ضرورة الى جانب كونها ممكنة وسهلة. إن الظلم هنا عام وشامل (كما أن القبيح عام وشامل كما رأينا من قبل) الى جانب قوته الساحقة حتى أنه يكاد يشبه حالة كونية لاراد لها (المطر الذى يذيب المنزل الطينى)، فلا تجدى أمامه مقاومة، فيما الخضوع والقاء الرأس فوق

فى ذلك مع حالة إنسان القصة، وما يارس تجاهه من قهر وحكم عليه بالضياح والجنون. وهى كلها عناصر تجتمع لتصنع مع المفارقة المفجعة، الشراء البالغ والفقر حتى التسول إضافة الى التشوه الروحى والأخلاقى الذى يقترب من - بل يتجاوز - حد الشذو. وتجتمع كل هذه العناصر أيضاً لتكمل حصار القسوة المضروب بإحكام حول أبطال المجموعة، حتى أنهم لا يستطيعون من هذا الحصار فكاكا الا بالجنون أو الموت أو الانزواء فى ركن قصى واجترار التعاسة والهوس، وكلها أشكال من الاحتجاج السلبى على هذه الوضعية. وكيف يمكنهم الاحتجاج الإيجابى أمام هذا العالم الذى أجمع على الامتثال للتشوه والشذو، والتوحد بالقهر فى لامبالاة غبية (كثيراً ما نلاحظ عبارات مثل: «الناس ينعمسون على الرصيف»، «وحين نتجاوزهم يديرون رؤوسهم نحونا ويعلقون بكلمات ساخرة أو يضحكون» ص ٢١، «وجره السائقين والباعة تتطلع نحوى...» ص ٤١ «تشرب الأعناق الى الأسقف، وتطل الأعين من نوافذ الحشيب، يصمت الصمت...» «جميع الجماجم تناقضنى حين اهتزت توافقة، ص ٤٤، «يدخل الحى المصاب بالطأطة» ص ٤٧، «البدوى يلتف فروة من صرف نعاجه وينزوى فى ضحيته. أهله يجهزون رواحلهم والمجدرى يقاتل عنقة» ص ٣٢) ولعل النموذج الأبرز الذى يمكن أن يوضح هذه الوضعية هو قصة «محدود الدم» هذا الرجل الذى يأخذ منزله الطينى فى الانهيار بفعل المطر العنيف، وعيشا يحاول منع هذا الانهيار الى أن يصاب بالجنون، إن هذا المنزل الطينى هو الوحيد الباقى فى هذه الضاحية، وقد حرص عليه صاحبه لأنه يذكره بلمحة بناته

الصدر» كساكنى الحى» وإما الفناء.. إن هذه الفكرة لاتجوح بها القصة أو المجموعة بصورة مباشرة، ولكنها تضمنتها وتبشها فى طيات سطورها، وكأنها بذلك تحاول إعطاء مبرر لاستمرار وتواصل هذه القصة، وكأنها أيضا تشير الى طريق الخلاص من كل هذا البؤس المادى والروحي والأخلاقي.

إن الرؤية التى تطرحها هذه المجموعة للعالم قائمة وسوداوية، وهى ليست مجاوزة للمائل والراهن، ولكنها على ذلك.. محتجة ملتاعة، رؤية بشر سحقهم الواقع، وأمعن فى التشثيل بهم، فكتبوا بمعاناتهم وهزيمتهم شهادتهم على هذا العالم ورؤيتهم الضمنية للبديل. رؤية بشر عزل ضعفا، يواجهون آلة إجتماعية فائقة العنفوان تسحقهم بهلاقة وقظاظه وبدائية. إلا أنهم لم يفقدوا رغم ذلك قدرتهم على التساؤل والاندھاش من كل ذلك على قدمه وشذوذه. فأكدوا كما قال برخت على أهمية «ألا نعتبر البؤس طبيعيا حتى لا يستعصى على التغيير». وقد لا يكون التغيير مائلا فى عيهم الفعلى، إلا أنه يكل تأكيد يمثل «وعيا ممكنا» على نحو من الأنحاء، ويندفع إثر كل تجربة نحو التحقق.

ولذلك فإن الشخصية التى تقدمها المجموعة ليست شخصية بطولية فهى لا تقاتل ثم تهزم أو تنتصر، ولكنها رغم ذلك ليست عادية أيضا. إن البطل قد يكون باحشا عن عمل أو بائعا للجرائد أو باحشا عن امرأة، إلا أنه فى كل الأحوال بطل من نوع خاص يمتلك القدرة على التأمل والاستنتاج وأن يكبح

الاستلاب من ذاته رغم عمليته وإنهماكه الكامل فى الحدث، إنه بطل يشعر بالإهانة ولا يتغاضى عن المنغصات كما أنه يحس كبرياءه بصورة لافتة، وهو لذلك يعانى انفصالا من نوع ما عن الآخرين الذين هم دونه فى الاحساس بوطأة ماهو مائل، ولذلك فهو يعانى غربة مزدوجة- غربة إزاء المؤسسات والسلطات، وغربة إزاء البشر الآخرين الذين لازالوا على بدائيتهم وتشيزهم، (راجع بطل ذلك وجهي» خاصة فى مشهد الأنوبيس، وبطل «محدود الدم» ذى الكبرياء فى عالم «مطأطى الروس»... الخ... ومن ثم يسقط صريح موقفه المتميز هذا، دون أن يتحدر على نحو ايجابى لانه لا يزال فى همه الذاتى الذى يملأ عليه عالمه الداخلى.

إن أزمة الأبطال هنا تكمن فى المنطقة الواقعة بين الرغبة والإمكانية. الرغبة فى التحقق الذاتى (المادى أو الشعورى) وصعوبة تحقيق ذلك نتيجة لعدم مواتاة الظروف الواقعي، فتكون النهاية البائسة. إن أهم مايلفت النظر أن التجربة التى يمر بها أبطال المجموعة غالبا ماتكون تجربة مصيرية أو فارقة تترك بصماتها حادة عليهم أو تنتهى بنهايتهم، فتشعر بوطأة الحدث وبجلال المعاناة، ولذلك فإن الحدث يأتى دائما طويا سرديا ينتقل بالشخصية عبر مشاهد متعددة تؤدى الى إحداث التطور فى الشخصية وفى إحساس التلقى على حد سواء، الى أن تصل الى النقطة الفارقة، نقطة الذروة التى تحدد مصير الشخصية وتجربتها معا، ولذلك فإن القصة غالبا ماتبدأ بعبارات

قصيرة موحية تقدم للحدث أو تطرح القضية، ثم يبدأ بعد ذلك الحدث الفعلي منتجاً (مقطعا الى مشاهد متتابعة) مثل أن يقول: «هذا الليل الأحمر يجيئني كلما مل الضوء» التحديق القبي في وجهي، وتتاوه أسمى المشيمة- تزوج يا ولدي فاني لهني عليك» قصة الظل حيث نفهم على الفور المجال الذي تدور فيه القصة ثم يبدأ بعد ذلك مباشرة الحدث الذي يأتي واقعا على نحو كبير، ولكنه على ذلك يتوارى أحيانا خلف بعض الرموز واللغة المختزلة الموحية التي قد تبدو لامعقولة أحيانا ولكننا نفهم من السياق أنها تحدث على صعيد الحلم أو الخيال، الى أن تأتي النهاية الهادئة المفتوحة أحيانا رغم سخونة الحدث في الأغلب مثل نهاية قصة «ذلك وجهي» التي سبق الحديث عنها، فبعد هذا الحدث القوي الذي يرب به البطل (الرفض في المقابلة الشخصية ثم العودة الخائبة بعد إستنفاد كل محاولات العثور على صديق أرحتي وجه متعاطف) تأتي هذه النهاية المحايدة والموحية في نفس الوقت: «أوزع رغبة الصابون على وجهي، فأرفع وجهها حزينا الى امرأة فوق المفصلة». فعلى الرغم من روتينية عملية الفسيل تلك وعاديتها إلا أن حذف أداة التعريف من كلمة «وجهها حزينا» وكلمة امرأة توحي بإنتفا- خصوصية هذه الأشياء بالنسبة للبطل، وانفصاله عنها، بما يوحى بالحالة النفسية الخاصة التي أحدثتها التجربة. إننا نلاحظ سببية واضحة في مجال تطور الحدث حيث يمكن تحديد عناصر حيكته الى: بداية تشبه الهرولوج تملئ بعبارات موحية تدخلنا في صميم الحالة- التجربة التي غالبا ماتكون مصيرية تأتي مقطعة عبر مشاهد متتابعة بشكل منطقي- نهاية هادئة، ولكنها

تحمل دلالات موحية بقوة.

إن هذه التجربة قد لا تحسوى على أزمة صراعية واضحة أو حادة ولكنها أزمة البطل الخاصة وصوريتها حسب منطق الرؤية التي يطرحها الكاتب لعالمه كما أوضحنا قبل قليل. فلا يوجد صراع بالمعنى المباشر للكلمة، بينما الصراع ضمنى وغير مباشر، وإنما تحتل الساحة حالة البطل المتحولة بفعل قوى تقف خارج الحدث أو تحتل ركنًا صغيرًا فيه، ولذلك فالأثر المباشر للحدث يتم على صعيد الحياة النفسية الخاصة للبطل، خاصة أن قصص المجموعة تستخدم غالبا ضمير المتكلم مما يعنى سيطرة الصوت الواحد في غنائية مقترنة بالعالم الشعوري والنفسى الذاتى للمتحدث. ومن ثم كانت الصياغة اللغوية الخاصة التي يوردها الكاتب تتمتع بدور بالغ الأهمية في صيغ عالم المجموعة بهذه الصيغة، لقد جاءت اللغة شاعرية مقتصده موحية، وقد أدت شاعريتها الى بث روح غنائية مشبعة عاطفيا الى حد بالغ مثل أن يقول في «محدود الدم» (التي هي من أجمل قصص المجموعة في رأينا): «جسد يعمل أوصاف إلا متداد والتحول، في عينيه يريق لم تشهده بيوتنا إلا في أساطير الغبار، تأتي مواويله الشجية في الأمسيات الصيفية القمرية»... الخ ص ٥٠ الى جانب ذلك فقد شاب هذه اللغة بعض الإسراف في التأنق في بعض المواضع الا اننا في النهاية لايسعنا الا أن نقول اننا نقف إزاء مجموعة قصصية فذة ليس على صعيد الطرح الواقعي لقضايا الانسان وحسب ولكن أيضا على صعيد الاستخدام المتميز لجسماليات القصة وأدواتها، وتوظيفها بشكل عضوي يضيء روحا ودلالات عميقة ونفاذة.

ايجور تالكوف:

مصرع طائر محموم

وان هزمت في المعركة
سأبحث حيا من جديد
وأعود لأغني وأغني

قتل ايجور تالكوف قبل ان يتم الخامسة والثلاثين بحوالي شهر، فهو من مواليد ٤ نوفمبر ١٩٥٦، بدأ تأليف وتلحين الاغاني وهو في الرابعة عشر، ثم أصبح موسيقيا محترفا وهو في العشرين وذاع اسمه كمطرب وممثل وملحن بداية من عام ١٩٨٥. تميز وسط الفنانين الشباب بأغانيه التي اطلق عليها «الاغاني ذات المحتوى الاجتماعي والوطني»، اتهموه طويلا بأنه عضو في جماعة الذاكرة التي تضم القوميين الروس من المثقفين والكتاب خاصة بعد ان حضر الاحتفال بتسجيل الجماعة رسميا كمجموعة اجتماعية تدافع عن تاريخ روسيا وأثارها المعاصرة، ولكنه نفى ذلك قائلا: «لست عضوا في جماعة الذاكرة، ولكني اقول لكم ان الشعب الروسي مازال قويا، ودع خدم الشر لا يأملون في ان شعبنا سيضع رأسه في الاحولة، حتى وان كانت رأسه على رقبة مسكورة».

بعد مصرعه كتب فلاديمير يريومينكو نائب رئيس تحرير «ليتيرتورنايا روسيا» يقول:
«كان ايجور تالكوف رجلا روسيا حقيقيا ووطنيا مخلصا، وللأسف فإن بعض وسائل

ليس هناك أشد من الموت مدعاة للحزن العميق، فكرة الموت، ونفاذه لفرد أو مجموعة أو طبيعة حيه أو جماد، في حادثة عارضة أو لمرض أو برصاصة لا تطيش من قاتل مأجور لا يهتز له جفن. وهو ماجرى في ٦ أكتوبر عندما صوب «مالاخوف» مسدسه إلى قلب المغني الروسي المعروف ايجور تالكوف ليصيبه في القلب بالضبط ويخرس للأبد مهجة طائر محموم بوطنه، ويستقله صريحا على القور وراء الكواليس في مسرح «يوييليني» بمدينة ليننجراد (سابقا) بطرسبورج (حاليا).

بعد ذلك قال أحد أشهر المعلقين السوفييت: «قتل اخسر المغنيين الروس الوطنيين. واتهم المثقفون من القوميين الروس الدوائر الصهيونية باغتياله، لكن الصهاينة غسلوا أيديهم من دمه وكانوا على رأس السائرين في جنازته. وأعاد التليفزيون عرض أغاني إيغور تالكوف، ومنها ما كتبه ولحنه وغناه، وأشهره أغنية «سأعود»:

«ولا أخذ على عاتقي التنبوء..

لكنني اعلم تمام العلم

انني.. سأعود يوما

حتما سأعود..

ولو كان ذلك بعد مائة قرن

سأعود..

الاعلام تحاول منذ الآن، وقبل معرفه تفاصيل الحادث، تصوير ماجرى وكأنه صدفة خرقا . ولكن مما يلفت النظر ويشير القلق ان الصدف الخرقا أصبحت تلاحق روسيا فى كل خطوه. بينما يتهبون بلدنا ويسرقون ثرواته ويقتلون أبناء المهويين . يقول ايجور تالكوف من تأليفه وتلحينه وغنائه:

«دعونى أرى بلادا،
يجدون فيها الطاغية
ويحتفل الشعب فيها
بانتصاره فى الحرب على نفسه.
دعونى أرى بلادا،
كل فرد فيها مخدوع
«إلى الخلف» تعنى «إلى الأمام»
والعكس صحيح.»

وتستعرض الصحافة القصة على النحو التالى: فى الاربعة والنصف يوم ٦ أكتوبر، كان ايجور تالكوف يقوم بهروقه استعدادا لتقديم اغانيه على المسرح، لكن شجارا نشب بينه وبين المطربه الاوزبكية، «عزيزه محمد» التى أرادت ان يسبق ظهورها على المسرح ظهور تالكوف. ولكن أحد المعجبين بعزیزه تدخل لحسم الأمر فدخل على تالكوف فى غرفة الميكاج قبل ثلث ساعة من موعد ظهوره على المسرح، وبعد ذلك خرج الاثنان إلى المسرح وهما مشتبهين فى عراك، وحينئذ أخرج المعجب مسدسا واطلق منه الرصاص على تالكوف. واستغل القاتل بعد ذلك الهرج والضوضاء فأسرع بالهروب بالسيارة التى كانت تنقل معدات الفنانين إلى محطة السكك الحديدية، ومن هناك استقل القطار إلى احدى جمهوريات البلطيق التى تقع الآن خارج الاتحاد السوفييتى رسميا.

فيما بعد نشرت الصحافة ان «مالاخوف» القاتل هو أحد الفتوات ومن رجال المصاهبات المعروفين، وهو ايضا ملاكم ومصارع محترف، سبق ان قدم للمحاكمة لمحاولته فرض اتاوات على بعض التساوينيات الجديدة، وحاولت المطربة عزيزة أن تنكر أية علاقة لها بمالاخوف، قائلة انه ليس حارسا شخصيا لها كما ان علاقتها بايجور تالكوف سطحية.

ولو كانت الحادثة مجردة شجار من النوع المعروف لاقتصرت على الضرب، واستخدام الايادى، خاصة ان القاتل كان يتمتع بقوة جسدية خارقة لايحتاج معها إلى الرصاص، والاغرب من هذا ان عربة الاسعاف لم تصل الا بعد مرور اكثر من نصف ساعة، وكان النشادر هو أحدث انواع الادوية بالسيارة، اما المستشفى الأول الذى نقل إليه تالكوف فكان خاليا من الاطباء تماما، ولم تتوافر فى المستشفى الثانى أية معدات طبية ولو من النوع البدائى وذلك فى ثانى المدن السوفيتية الكبرى.

وخرجت فى المدينة المظاهرات الشعبية تحمل الياقات التى تتهم الدوائر الصهيونية باسكات صوت المطرب الفنان الذى تغنى بأمال روسيا، وعلقت المصقات فى شوارع ليننجراد (سابقا) بطرسبورج (حاليا)، رسم على واحد منها صليب ضخم كتب بطوله اسم: ايجور تالكوف.. ويعرضه كلمه: روسيا بينما وقف رجل يرتدى نظاره سوداء وهو يصوب مسدسة إلى الصليب الذى دمج المغنى والوطن.

ويقول ايجور تالكوف فى كتابه «هذه هى الحقيقة» ويقض فيه المصاهبات السرية التى تتحكم فى حركة الثقافة السوفيتية: «ان مايسعى اليه تجار الفن الآن هو العثور على

يعرفنى كصجور مطرب عاطفى،
وأصبح يعرفنى ايضا كمنشد للأغاني
الوطنية ذات المستوى الاجتماعى
الذى تلقى معارضة شديدة. الاغانى
التي هى وسيلتى الوحيدة للصراع
مع المظالم والكذب والشرور، واما
كانت العقبات التى توضع فى طريقي
فلانى سأواصل دوسى إلى نهايته
لاثنى اعرف أن الناس يسمعوننى،
ولاثنى المس رد فعل الجمهور فى
القاعات واستجابة ذلك الجمهور
لشاعر الغضب التى قلأ قلبى
 واحتجاجى وأسنى على مائتيه
روسيا».

هناك عبارة تقول ان موت الانسان يشبهه،
وقد مات ايجور تالكوف فوق منصة المسرح
موتا يشبهه، ويشبه تاريخ الأدياء والشعراء
والفنانين الروس الذين قتلوا من حوى الايمان
بأن الفن رسالة. ولم يتج احده منهم من ذلك
المصير، كان اولهم هو بوشكين فاتحة الأدب
الروسي الحديث الذى تعاطف بشدة مع انتفاضة
الضباط الديسمبريين عام ١٨٢٥ لاستقاط
الحكم القيصري عهد نيقولاى الأول، فذبرت له
مبارزة مفتعله مع جورج شارل دانتيه صاده
فيها الرصاص الفادر عام ١٨٣٧. ولاقى
الشاعر العظيم ليرمنتوف من بعده نفس
المصير، ففناه القيصير أول الأمر بعد قصيدته
للمساء «موت الشاعر» الخاصة بمصرع
بوشكين، ثم دير له الأبطال مبارزة قتل فيها
على يد مارتينوف عام ١٨٤١.

وعانى دستيفنسكى من تجربة نادرة حينما
دفعه القيصير للمامسه الموت واغمضت عيناه
استعدادا لاطلاق الرصاص عليه، ثم وصل أحد

نجم معروف لاعتصامه إلى اخر قطره والعيش
على حسابه بتقديره او عدم تقديره فى العروض
التجارية المعروفة لدينا الآن بـ «شوبيرنيس».
ولذا فان الحديث عن الموهبة امر مستغرب
عندهم. وأصبح يوسع أى حرفى موسيقا الآن
ان يشتغل بالفن، وان لم يكن لديه أية فكرة
عن النوتة الموسيقية او علوم ذلك المجال، فالمهم
ان يتمتع بمظهر جذاب، وان يكون مستعدا
لبيع نفسه للوسطاء والتجار الذين يتحكمون
فى ذلك المجال، وتروج الان الاغانى الخفيفة
القصه يختلف انواعها، ويدعى المتحكمون فى
عالم المال ان الشعب يريد ان ينسى مشاكله وان
ينسى الفقر الذى يحيا فيه، وأن الناس
متعبون ولايرغبون فى ان يشغلوا انفسهم
بالتفكير لتعديل حياتهم، وكل مايلزمهم الان
هو العروض الترفيحية الراقصة المسلية. لكن
مراقبتى للجمهور تثبت عكس ذلك تماما،
فالكثيرون يستنكرون المشاركة فى «ولاتم
تقام زمن النساء»، وفى «حفلات السرور فى
عصر الطاعون». ومهما حاول الفنان ان يتخلص
من كل ذلك، فإنه يواجه بحقيقة صادمة وهى
ان خروج الفن إلى النور، بما فى ذلك ما اقوم به
انا شخصيا، امر وثيق الصلة بالعروض
التجارية التى لا يفقه القاصون عليها شيئا عما
اغنية، فهدفهم، الأول والاخير هو بيعى
للجمهور بأكثر الطرق ربحا.

ولكن من هم هؤلاء التجار
المحبرون؟ الغالبية العظمى منهم هم
اعضاء سابقون فى الكمسمول، ومن
كانوا يشتغلون فى تلك المنظمة، أما
كيف كان شغلهم فيما مضى فأمر
تعرفه البلاد كلها الان.
وقد انقضى وقت كان الجمهور فيه



السوفييتية، وبعد أن أخذ الثرياء الانفتاح يشترى كل شيء المطابع والصحف ودور النشر والمسارح.

قد تكون الدوائر الصهيونية هي التي دبرت الحوادث لتستخلص من أحد الروس القوميين، وقد تكون العصابات التي تتحكم في الثقافة والأدب والفن. لكن موت تالكوف لم يكن صدفة في كل الأحوال. ولم يكن صدفة أن يقول أحد أشهر الروائيين الروس فالتنين راسبوتين في مؤخر المحاد الكتاب الرابع منذ عام:

«إن مأساتنا إن الذين وصلوا إلى السلطة في روسيا يفتنوننا».

وقد تقبى أيجور تالكوف الذي وعد الناس بالعودة والفناء من جديد ولو بعد مائة قرن، تقبى لأنه لم يكن للحساسية المطلقة أن تحمد في قلب كمبر إلا بالانعدام المطلق لابه حساسيه في رصاصة صغيرة.

الفرسان في اللحظات الاخيره يامر بالعفو بعد ان قامت التمثيلية بدورها المطلوب، وعام ١٩٢٥ انتحر الشاعر الروسي الكبير يسنين في غرفة بفندق «المجلتر» ويؤكد الكثيرون من الباحثين الان انه قتل، ولحقه فيما بعد الشاعر مايكوفسكى عام ١٩٣٠ حينما اطلق على نفسه الرصاص، ومن الغريب ان أوراق التحقيقات في انتحار مايكوفسكى مازالت إلى الان سرا من الاسرار التي لا يصل اليها احد، ومازالت محفوظة، في أرشيف المخابرات السوفيتية.

وعام ١٩٨٠ مات ايضا الرسام الروسي قسطنطين فاسيليف موته غريبه تحت عجالات قطار قيل انه لم يلحظ مقدمه ومجيئه. وكان هو الآخر رساما موهوبا غرق في إعادة تصوير تاريخ الشعب الروسي البطولي ورموزة التاريخية ومعاركة واساطيرة.

وايجور تالكوف هو حبه من حبات ذلك العقد الطويل، بعد ان أصبح تاجر من بائعى الزهور هو المسيطر الان على صناعة السينما

فرقة الكذب الحقيقى

موليير العربى:

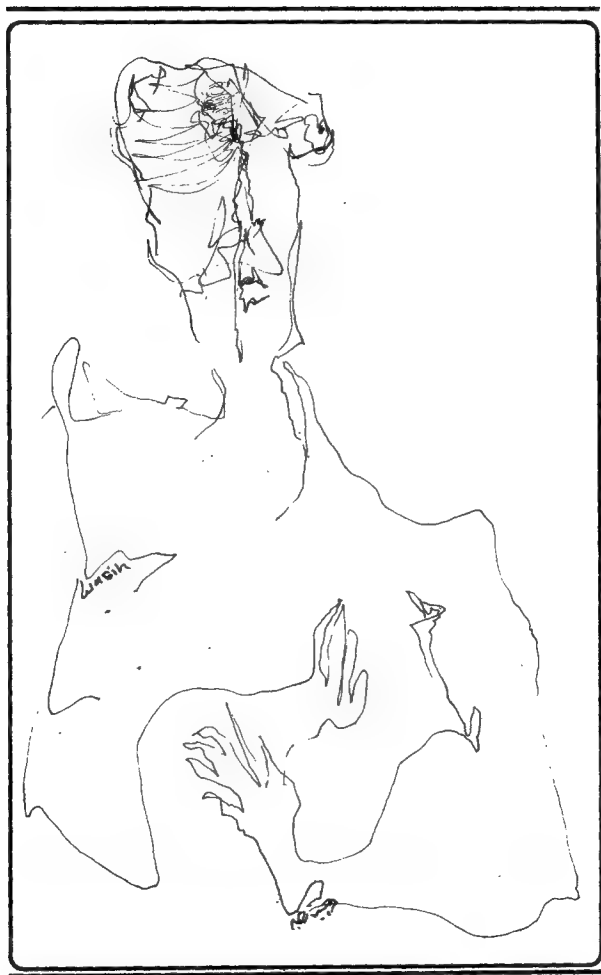
رؤية للتاريخ المصرى بعيون مغربية

الأفغانى» بالاضافة إلى «موليير» ذاته. استعار المخرج شخصية موليير من الغرب ليوظفها فى المسرح العربى، لكن تقوم حتما بنفس المهمة ولكن بأدوات وأفكار مختلفة، فقد اختلف الحقل المعرفى والايديولوجى الذى سيعمل فيه موليير وغدا موليير عربيا بمجرد خلع قبعته الفرنسية ولبسه للعمامة المصرية، ظل عربيا برغم محافظته على زية الأوروبي.

يؤمن «عسمر ترى» بأن النهج الأوروبى حينما يتعامل مع مشاكل واقعنا الملحة قادر على إعطاء اجابات حاسمة، بل هو قادر أيضا على كشف بعض القيم الزائفة، التى لاتزال تعيش فى المجتمع العربى، وكشف بعض الادعاءات الواهية التى لاتزال تعيش هذا المجتمع عن تقدمه المنشود، يكشف الزيف والأزدهاجية والمداينة والتظاهر بعكس المضمهر. لهذا ظل موليير هو اطار هذا العرض، هو الذى يبدأ حين يصل من جحيمة وهو الذى ينهيه حين يرحل مرة أخرى إلى جحيمه، ليس هذا فقط، فقد كان أيضا «الراوى» الذى اعتمد عليه العرض فى الربط بين فقراته التى لم تكن سوى حقبات زمنية مختلفة عاشتها مصر

قبل بداية العرض كنت مشفقا على هذا المخرج المغربى الذى جازف بتقديم عمل مصرى خالص.. وتركت لمخيلتى العنان لأحسب بها كم الأخفاقات مقدما عندما عنت: لى هذه الأمثلة.

بالرغم من الوجدان العربى الواحد هل يستطيع مخرج مغربى أن يعبر عن تلك الخصوصية المصرية الفريدة؟ وإذا استطاع فهل سيتطوع الممثلون وجميعهم من فرنسيين وعرب لايتكلمون العربية الوصول إلى عمق هذه الخصوصية؟ وإذا تحقق كل هذا فهل العرض بالفعل قادر على أن يحرب التاريخ المصرى بعلاقاته الهامة- كما أراد المخرج- دون الوقوع فى السطحية ودون قلمل الجمهور الفرنسى الحاضر؟ على مسرح LePEE OIU Bois بثينسان قدم المخرج المغربى المقيم بفرنسا «عسمر ترى» فى الفترة من ٩ مايو وحتى ٢ يونية ١٩٩١ مسرحية «موليير العربى»، وهى مسرحية من إعدادة واخراجة وتعتمد فى فكرتها الأصلية على نصوص كل من «عثمان جلال» و«نجيب سرور» و«عهد الرحمن المهرتى» و«جمال الدين



مفراغة وحتى الحملة الفرنسية.

رغم ذلك لم يكن «عمر تري» أحد المنتهرين سُدُجَ بالغرب، أو مستغربا أو مجرد حامل المعجزات التي سيحققها المنهج الغربي عند طبيعته، بل كان في غاية الحساسية والوعى المأسى التي جلبها الاستعمار الغربي عند يدومة، مأسى الاحتلال والاستغلال لشعوبنا نغربية، كما أنه وضع يديه على تناقص خطاب شورة الفرنسية في الاخاء والمساواة والحرية حقوق الانسان، مع الأهداف الاستعمارية لملحة الفرنسية عسكريا وسياسيا.

ويحكى العرض قصة «بهية» على مر مصور، «بهية» بين اقراحتها تارة، وبين تراحتها تارة اخرى، «بهية» التي ينظر كيدھا لمى ياسين طيلة العرض، وطيلة حقبات لتاريخ، المصرى، عبر كل المحتلين والغاصبين ن ممالك وفرنسيين والمجلىز وغيرهم. «بهية» ناول أن تجمع أشلاء الوطن، كما جمعت إيزيس ن قبل أشلاء أوزوريس، ربما تتحقق المعجزة، لم تسر الحياة في أشلاء أوزوريس التي تم معها من قبل، فنبض الحب والمعجزة مرة اخرى على ضفاف هذا الوادى الأخضر، على ضفاف لنيل، ربما تستعاد المحاولة مرة اخرى، فها هي بهية «تجوب القرى والنجوع للبحث عن ياسين هي تتحدث عن «الدم».

وياسين حبيبها المنكوب لم يكن فقط ناحية جلاديه من الخارج، بل كان أيضا ضحية ؤلاء المتخاذلين في الداخل ممن يتحدثون عن صبر والتواكل والايمان والكفر، كان ياسين ناحية الداخل كما كان ضحية الخارج، والداخل تى العمق، أى داخله النفسى أيضا فهو الذى لى يتردد بين متطلبات واقعه النضالى وبين استماع لهؤلاء المتخاذلين كان التناسخ هو

البطل في هذه المسرحية، فلعلك تجد أوزوريس هو الأفغانى أو الجبترى أو التديم أو رج أو ياسين، هناك تداخل حقيقى بين هذه الشخصية الواحدة عبر التاريخ، المصرى، يجمعها الرفض والشورة على الحاضر، والتطلع إلى مستقبل أكثر اشراقا وأملًا من اليوم.

هكذا عبر العرض في فنية رائعة من خلال الرقصات والأغنيات والايماات والحركات عن هذا التداخل المتناسخ بين هذه الشخصيات جميعها والتي نشتم منها أنها عبرت عبر مراحل التاريخ المصرى عن روحه العام.

ولعل ابرز ما استطاع العرض التعبير عنه باقتدار ذلك اللقاء الحضارى المتعثر بين الشرق العربى الذى مثلته مصر (بهية) وبين الغرب، الأوربى والذى مثلته فرنسا (بالمليون)، حيث عبرت الرقصة التي قمت بين بهية وبالمليون تعبيرا حادا عن هذا اللقاء الحضارى المضطرب مدا جزرا، قبولاً ورفضاً، شدا وجذباً، كرها حتى الموت وتفهما حتى السكوت.

أما الصديق والحميمية التي نفذ بها المخرج عرضه، وأدى الممثلون ادوارهم فقد جعلوا الجمهور يشعر بتعاطف شديد وقرابة غير عادية مع هذا العرض الذى حضرة جمهور فرنسى وعربى كبير وعند مناقشة الممثلين لادوارهم فوجئت بانهم يعلمون تفاصيل دقيقة لا يعلمها سوى التخصصيين كما لعب الديكور البسيط دورا هاما في الالقاء بأن قصة «بهية» من الممكن أن تكون قصة أى قطر عربى آخر، فقد كان عبارة عن خيمة كبيرة تحيطها رمال حقيقية في جو عربى خالص. بالاضافة إلى تألق الممثلين بشكل يثير الاعجاب، فقد كانت شخصية «بهية» والتي أدتها بظلة الفرقة والعرض «مفنته هيش»

مما قلل لدى المتفرج الفرنسى التأثير المطلوب. وأثبت المخرج بتمثيله لشخصيات موليير والتنديم ونايليون، أنه ليس مخرجاً موهوباً. فحسب، بل هو ممثل قادر على العطاء أيضاً. و«عمر ترى» هو مؤسس ومدير فرقة «الكذب الحقيقى» صاحبة هذا العرض وعروض أخرى لاقت إقبالا جماهيريا هائلا، ولاقت استحسان النقاد والصحفيين، كخطوة مسرحية جديدة، تقدم الأعمال العربية وخاصة المصرية فى قالب حديث، ويدخل ضمن هذه الأعمال العرض الذى قلعتة الفرقة على مسرح معهد العالم العربى بباريس وهو مأخوذ عن أعمال يحيى الطاهر عبد الله وذلك فى ٢٠ يونيو الماضى هذا وستقوم فى الأعداد القادمة بتقديم تجربة هذه الفرقة وإجراء حوار مع مؤسسها حتى نقدمها للمثقف والمتفرج المصرى.

تشير كل أحاسيس التعاطف والحب، وتجعل المشاهد يندمج فى أفراحها ويحزن لآخفاقها وهى ترقص وتغنى وتشل فقد نجحت فى أن يتسم أداؤها فى أوقات الفرح بالبساطة والعفوية، وفى أوقات الشدة بالقوة والحزم، ولعل ما شد الانتباه أيضاً هو أداء الممثل برتراند فولى - على وجه الخصوص - لشخصية الجبرتى فقد استطاع أن يضفى الحس التاريخى لصاحب الشخصية ونجح فى أن يتخطى بنا خشية المسرح ويشعرنا بعبق التاريخ.

وتكاثفت هذه العوامل جميعاً لتجعل المتفرج مشدوداً للعرض فى متعة ودون ملل حتى نهايته، لكن أغانى العرض وهى من التراث الشعبى لم تترجم، ولم يستحدث المخرج طريقة لكى تصل معانيها للجمهور الفرنسى،

أدب وفن

من مواد العدد القادم

- ملف: عن الصهيونية والمسألة اليهودية (محمد هشام - جمال الرفاعى)
- ملف: أوقفوا مصادرة «مقدمة فى فقه اللغة العربية».
- قصائد وقصص: سمير عبد الباقي، هناء عطية، محمد حسان وغيرهم.
- مقال نقدي عن روايات صنع الله إبراهيم/جمال مقار
- مقال عن أعمال محمد الراوى الأدبية/عبد الرحمن أبو عوف

نبض الشارع الثقافي

اعداد: ابراهيم داود

أنور كامل: «المنهضة» التنظيف

فقدت الحياة الأدبية والسياسية الشهر الماضي واحداً من صفوة مفكرى ومبدعى الاربعينيات: أنور كامل صاحب التاريخ التنظيف، والوثبات الواسعة، التي وضعته في الطليعة دائماً. ويأتى فقدنا لأنور كامل في هذا التوقيت ليزيد احساسنا بالفقد، بعد أن رحل عن عالمنا في السنوات القليلة الماضية نخبة من مثقفي ومبدعى مصر، اللذين حملوا رايات التغيير في كل مناحي الحياة.

«وأدب ونقد» تتقدم بأصدق التعازي لأهله وأصدقائه وتلاميذه.. وستواصل في اعدادها القادمة تقديم المزيد عن حياة الراحل الكبير.

كتاب يوسف ادريس الكبير

صدر أخيراً كتاب «يوسف ادريس ١٩٢٧-١٩٩١» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، هذا العمل الكبير التذكاري الذي يقع في ١٠٥٦ صفحة، يعد من أهم أنجازات الهيئة منذ فترة بعيدة، إذ استطاعت الناقد إعتدال عثمان - المشرقة على هذا السفر الراقى- أن تحشد له نخبة هائلة من العاملين في مجال الأبحاث القصصية

في مصر. في تقديم للكتاب كتب سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب: أن الكتاب ليس تكريماً ليوسف ادريس في ذكرى الاربعين لرحيله فقط.. ولكن اعترافاً بقيمة رفيعة في حياتنا الثقافية والفكرية. سوف يكتب لها الخلود، وأضاف: أردنا أن يكون الكتاب وثيقة تبقى للأجيال، تقدم جانباً من الحركة النقدية في مصر.

ويبدأ الكتاب بمقدمة طه حسين لمجموعة جمهورية فرحات (١٩٥٦) وينتهي بدراسات نشرت عن الراحل الكبير خلال الاعوام الماضية، بالاضافة الى شهادات عدد كبير من الكتاب والنقاد المعاصرين - يصعب تعدادهم هنا-.. بالاضافة الى بليوجرافيا وافيه عن أعمال يوسف ادريس أعدها د. حمدي السكوت، وسبق لأدب ونقد نشر الجزء الأكبر منها في عددها الخاص بمناسبة عيد ميلاد ادريس الستين قبل أربع سنوات.

وقد تم تقسيم الكتاب الى عدة أقسام: في القسم الخاص بالقصة القصيرة شهادة ليوسف ادريس في القصة القصيرة سبق أن نشرتها مجلة فصول. أما في الدراسات العامة فهناك دراسات طه حسين وعبد القادر القط. ود. كوير شويك ود. ناجي نجيب، وفي قسم دراسات حول مجموعاته القصصية: د. سمير سرحان، د. لويس عوض، د. رشاد رشدي، د. شكري عياد، د. صبري حافظ. ود. حسن البنا، فريدة النقاش، د. صلاح فضل .

التراث والآخر: مواجهة- التناسخ: تتفاعل النصوص- البعد الصوفي في الأدب- جماليات المكان- العوالم الثالث: الأدب والوعي- الهرمبوطيقا والتأويل- إشكاليات الزمان- الماركسية والخطاب النقدي يشرف على تحرير «ألف» الناقدة فريال جبروي غزول، ويشارك في هيئة تحريرها: نصر حامد أبو زيد، دوريش شكرى، جابر عصفور، باربرا هارلو ملك هاشم، هدى وصفي.

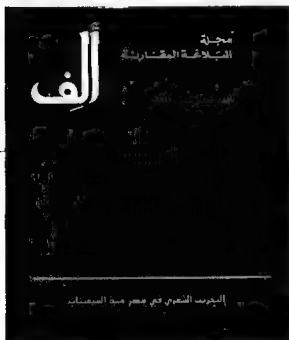
تتعدد هذا العدد الخاص بـ «التجريب الشعري في مصر منذ السبعينيات» كلمة هامة للدكتور شكرى عياد تقول: «إن كل تفسير وكل تقدم هو دائما استثناء وهو خروج على المألوف، والمعترف به، والذين يقومون بهذا الخروج هم دائما منبوذون أو شبه منبوذين أفراد على هامش المجتمع. هؤلاء المحروجون لا يعبرون عن نزعات ذاتية شخصية، بل عن وعي جماعي» وتفسر هيئة تحرير «ألف» تخصيصها عددا خاصا حول هذا الموضوع بقولها: «يتضمن التجريب الرغبة في استطلاع آفاق جديدة والتسليم باختبارات ومعاناه من أجل التنقيب عن طاقات كامنة والكشف عن مجاهل وغوامض. والتجريب في الشعر بحث في وسائل بديلة عن الكتابة السائدة والمجاهزة. وقد شهدت مصر منذ السبعينيات مدا في الكتابة

أما القسم الخاص فيتضمن شهادة يوسف عن المسرح المصري، ودراسات ل:د. على الراعى، د. نادية فرج، د. محمد عتاني، د. محمد منلور وفاروق عبد القادر، محمود أمين العالم، ود. شكرى عياد، عبد الفتاح البارودي، رجاء النقاش، صلاح عبد الصبور، د. لويس عوض، د. نهاد صليحة، بهاء طاهر، د. صبرى حافظ، حازم شحاتة. الرواية قسم آخر، يقدم فيه يوسف ادريس شهادته ويكتب الدراسات: سامى خشبة، طه وادى، غالى شكرى، نعمات أحمد فؤاد، السيد ياسين، لطيفة الزيات، صبرى حافظ، يوسف الشارونى. وبالكتاب مجموعة كبيرة من الشهادات الخاصة، شارك فيها: إبراهيم أصلان وإبراهيم فتحي وخيري شلبي وشكرى عياد، وسعد الدين وهبة، وعز الدين اسماعيل ونجيب محفوظ ومحمود الورداني وفريدة النقاش وغيرهم.. بالإضافة الى جزء خاص بالوثائق والصور مثل تطور يوسف ادريس.

والكتاب جهد يستحق التقدير، ولا سيما جهد الناقدة اعتدال عثمان التى استطاعت أن تجمع هذا العمل الكبير وكذلك د. سمير سرحان الذى وفر كل هذه الامكانيات وقضلا عن فريق العمل الذى عاون فى إخراج هذا الذخر النادر. وكنا نتمنى أن يصدر هذا الكتاب فى حياة الراحل الكبير ولكن.. هذه دائما.. طبعنا الخالدة.

مجلة «ألف»: شعر التجريب فى مصر

فى بادئة فريدة أصدرت مجلة «ألف» المصرية عددا خاصا بعنوان «التجريب الشعري فى مصر منذ السبعينيات». و«ألف»: مجلة البلاغة المقارنة كتاب تصدره الجامعة الأمريكية بالقاهرة مرة كل عام، يدور كل عدد حول محور خاص. وقد صدرت عشرة أعداد- هوال العقد الماضى- دارت حول الفلسفة والأسلوبية- النقد والطليعة الأدبية-



لتجريبية التى تحدث مواصفات المعايير الأدبية المتحجرة وقيود المؤسسات البيروقراطية. لقد حاول الشعراء التجريبيون إزاحة المعطى والمتعارف عليه ملتزمين طرقا غير مسلوكة. وانتاجهم غزير ومتنوع، ومع هذا فهو ما يزال غير مدروس الى حد كبير. وسيمى الى إضاءة ظاهرة هامة ومهشمة: بمثابة للجدل، فقد قامت مجلة «ألف» بمهمة تقديم وتحليل جماليات هذا التيار القائم وإن كانت نصوصه غير محققة ولا مقدرة مع أن أثرها واسع الأثر.

يحتوى العدد، فى قسمة العبرى، على: راسات: صبرى حافظ: تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات شاكر عبد الحميد: لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر- رمضان بسطاوىسى: أنطولوجية الجسد والابداع الشقائى فى شعر محمد عفيفى مطر- سيزاقاسم: آية جيم لحسن طلب- عهد المقصود عهد الكريم، الشاعر (التجريبى) والثقافة- ماجد يوسف. ملاحظات حول شعر العامية المصرية فى السبعينيات، مع بيليو جرافيا شعراء السبعينيات فى مصر: لرفعت سلام. ويحتوى، فى قسمه الانجليزى، على ترجمات محمد عنانى للوشم الرابع لمحمد عفيفى مطر وأنطولوجيا مصغرة لماهر شتيق فريد تتضمن ترجمات للشعراء: على قنديل، رفعت سلام، وليد منير، جمال القصاص، بهاء جاهين، محمد أبو دومة فريد أبو سعده، حلمى سلم. ومختارات من الشعر التجريبى لسورى كامل: عهد المقصود عهد الكريم، محمود نسيم وأسجد ريان، وعهد النعم رمضان ومحمد عيد ابراهيم وكتابات لادوار الخراط عن عدلى رزق الله. وبيانات أدبية لجماعة «إضاءة» التجريب والمؤسسة لسامية محرز: تجربة جماعتى إضاءة ٧٧ وأصوات المسرح الشعرى التجريبى لهدى وصفى. التصوير فى الشعر والشعر فى فن التصوير: لغة الرؤية فى الشعر التجريبى وأعمال الرسام عدلى رزق الله، لماهى عوض الله.

يعد مقال صبرى حافظ وتحولات الشعر والواقع

فى السبعينيات بؤرة فى العدد من دراسات، نظرا لشموله الاجتماعى والثقافى والشعرى، إذ يقدم ملامح الخريطة الاجتماعية والثقافية والفكرية التى خرج منها وتحرك عليها شعر، السبعينيات ويكشف بالتحليل والإضاءة- الصلة الوثيقة بين ظاهرة شعراء السبعينيات وواقعهم الاجتماعى والسياسى، داعضا بذلك الدعوى التى روجها بعض المستهزلين حول انهزال شعراء التجربة السبعينيين عن الواقع الاجتماعى والسياسى واستغراقهم فى الألاعيب الشكلية الفوقية المعقدة موضحا أنه لا يمكن الفصل بين الملامح الجمالية والفنية لتجربة تلك الكوكبة من الشعراء. وبين الدلالات الاجتماعية التى تنطوى عليها تلك التجربة الجمعية الطالعة من إهاب مرحلة تكريس الفردية وإعلاء شأن الحلول الذاتية واستئصال المشاعر الجمعية والاجهاز على كل ايديولوجيات التجمع والمشاركة، ولا يمكن التفاضى عن الدلالات الهامة لجمعية هذه الظاهرة فى عصر التشردم والتفتت والصراع فهى أكثر أكثر التجارب جمعية فى تاريخ أدبنا الحديث»

وترجع زيادة دراسة صبرى حافظ الى أنها أول دراسة شاملة مستوفاة عن ظاهرة الحداثة المصرية فى السبعينيات، كما أنها أول دراسة الوشائج الأكيدة بين تغيير التقنيات الجمالية وبين التغيرات الاجتماعية والحضارية والفكرية.

تنطوى دراسة سيزا قاسم لقصيدة حسن طلب «آية جيم» على أهمية مزدوجة: فهى من ناحية دراسة تطبيقية قائمة بذاتها على قصيدة طويلة كبيرة لواحد من شعراء السبعينيات، وهى من ناحية ثانية كشف باهر للصلة الوثيقة بين الإضاءة «المحاربة» (اللعب على الصوت والحرف) وبين «الدالة الشعرية». أنها درس فى «مضمون لصوت» ومغزى «الحرف»

وتؤكد دراسة الشاعر عهد المقصود عهد الكريم على ضرورة انقطاع الشاعر المحدث عن الناكسة الجماعية الواعية (الأنا الأعلى) والانطلاق من «ثقافة الغريزة» ثقافة النفى حيث «لا يصلح

التعامل مع الثقافة- بالنسبة للشاعر على مستوى الآن أو الآن العلياً إذ «الآن العلياً آلة من ابتكار الحضارة».

إن ما قدمته «ألف» من جهد ملحوظ في هذا العدد القيم عمل هام وتأسى لم تنهض به مؤسسة صرية، رسمية أو شعبية معارضة.

وقد اكتمل هذا الجهد بما تضمنته من دراسات تطبيقية- هي الأولى من نوعها- لتجارب وقصائد الشعراء فردية أو جماعية، وماتضمنته من توثيق هام للبيانات الأساسية التي أصدرتها التجربة الحداثية في السبعينات وترجمة لبعض مختارات منها وتحريف بشعرائها فضلاً عن وضعها في إطارها الأوسع ونسبتها إلى أسلافها الحقيقيين في الثقافة والشعر : العربي والعالمي.

أزمة الخليج.. وتصفية الحسابات

صدر عن دار العالم الثالث بالقاهرة الكتاب الهام «ياسر عرفات: أزمة الخليج، قضية فلسطين، الأمن العربي» وهو عبارة عن حوار أجراه المفكر محمود أمين العالم والكاتب السياسي بهيج نصار مع السيد ياسر عرفات رئيس دولة فلسطين حول المحاور الثلاثة التي يضمنها عنوان الكتاب.

في مقدمة الكتاب كتب المحاوران: «لم يعد خافياً على أحد، أن البلاد العربية أصبحت اليوم تتحرك جميعها أرادت أم لم ترد في إطار المخطط الأمريكي. لقد زادت وتعمقت الهيمنة الأمريكية في منطقة الخليج والشرق العربي عامة، إن لم يكن في العالم أجمع. ولم يعد أمام إسرائيل ما تخشاه من قوة عسكرية عربية رادعة موحدة تواجهها، وخاصة بعد أن ازاحت حرب الخليج عن طريقها الجيش العراقي وأسلحة الدمار الشامل العراقية، وأصبحت هي وحدها التي تملك هذه الأسلحة وتحسبها في الشرق الأوسط دون أن تتحرك

«المشروعية الدولية» خطوة عليية واحدة من أجل إزالتها كما تفعل اليوم لجانها «الرسمية» بالنسبة لما تبقى في حوزة العراق من هذه الأسلحة».

قدم المحاوران ملحقاً مدعوها بمشعر وثائق حول أزمة الخليج والجهود الفلسطينية والترتيبات الأمنية في العالم العربي.

وأوضح الكتاب أن الموقف الفلسطيني في الأزمة كان يرى أن العرب جميعاً هم الحاسرون من هذه الأزمة التي أفادت خصوم العرب، ويتضح من الحوار أن جهود المنظمة للتقريب بين مواقف أطراف الأزمة العرب الرئيسيين قوبلت بمعارضة ومقاومة شديتين من قبل الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا اللتين مارستا ضغوطاً شديدة من أجل إحباط المبادرات التي تقدمت بها المنظمة والتي وافق العراق على بعضها.

في الجزء الثاني من الحوار أكد عرفات على أهمية التمييز بين موقف المنظمة والشعب الفلسطيني من الدول والشعوب العربية التي تجمعها بالمنظمة علاقات أخوة وبين موقفها من السياسة الأمريكية، والاسرائيلية التي استهدفت شن حرب لتدمير القدرات العربية.

ويرى عرفات في حوارها أن حرب الخليج وتدمير القدرة العسكرية العربية أكد حقيقة تغير علاقات القوى على الصعيد العالمي لصالح المشروعات الأمريكية. ومن ثم فإن تسوية المشكلة الفلسطينية باتت ترتبط بالمشروعات والمخططات الأمريكية العسكرية والأمنية والاقتصادية للمنطقة، وكذلك بمخططاتها العالمي لإنشاء نظام عالمي جديد.

وأشار عرفات إلى أن هدف التسوية الأمريكية للقضية الفلسطينية، هو الحيلولة دون أن تكون هناك تسوية حقيقية للقضية الفلسطينية، بل التوصل إلى ترتيبات ترضى عنها إسرائيل.

دنقل على خطوط النار

في القاهرة صدر للباحث والشاعر الكويتي



الحياة، ولم يرح مصر. وكان عنوانه أحد مقاهى القاهرة.

٢- امتلاك أمل رؤية ناصعة وواضحة للأشياء ، فكان ينظر إليها نظرة شمولية غطت الكون بأسره. وعندما كان يطرح مشروعة الكونى البديل فى «عهد الآتى» لم يكن ينسى شيئا لذا توافرت لديه الرغبة فى إقامة علاقة حميمة مع أصغر المخلوقات والموجودات، وهذه الرؤية الناصعة التى تعبر عن وعى نادر هى التى كانت وراء حدسه بالآتى كما فى قصيدته «الارض.. والجرح الذى لاينفتح» منحته هذه الرؤية نصا متعدد الزوايا والمساقط، وأهم مايميز هذه الرؤية، هو تلك البصيرة الثورية التى أقامها أمل- وأنها قامت فى نفس أمل- على منهجين ربما يكونان متناقضين هما اليقين والشك.

٣- على مستوى الفن مثل أمل نقله نوعيه عن جيل الرواد، وفى مستوى الإيقاع، استنزل أمل أعظم مافى اللغة من مخزون موسيقى مما جعل قصيدته تقبل الى الحدة. وفى مستوى الصورة، فهى تمتد أفقيا ورأسيا، وإلى الطول الذى تتخلله عشار من الصور الجزئية . وفى مستوى اللغة عوض أمل غياب الانزلاق الكبير فى لغته بمفردات الحساسة التى توهم القارئ لأول وهلة بالثرية، وعرضها كذلك بلغة المفارقة. وأكد الباحث أيضا على اهتمام أمل الشديد بالتراث العربى واستنطاقه للكثير من قيسه الخالدة.

كتاب شيق وجهد محمود يعيبه فقط. الاهتمام الزائد بأمل الموقف على حساب شعرية أمل.

جديد «الفنون الشعبية»

صدر العدد الجديد من مجلة «الفنون الشعبية» التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ورأس تحريرها د. أحمد على مرسى، يتضمن هذا العدد ملفا خاصا عن الفنان عبد

أحمد الدوسرى كتاب «أمل نقل شاعر على خطوط النار».. عن دار القند ، وهو عبارة عن أربعة فصول تتناول جوانب عديدة فى شعر أمل وشخصيته، سبق أن تقدم بهذا البحث لنيل درجة الماجستير ونالها بامتياز.

فى الفصل الأول- الذى يتناول حياة الشاعر- حاول الباحث الاحتكام إلى التفسير والتحليل النفسى فى رصد حياة الشاعر، وقال إن أمل مثل بدر شاكر السياب حياته فى شعره وشعره فى حياته، والتجربتان متطابقتان.

فى الفصل الثانى- وهو عن رؤية أمل دنقل- قال الباحث: أنه رأى فى تفكيك الرؤية إلى اجزائها وعناصرها أمرا يجعل لدينا عدة زوايا فلتنظر ، ومنطلقات متعددة هى التى انطلق منها الشاعر وانتجت نصه.

فى الفصل الثالث يتناول الدوسرى أدوات الشاعر وفنية قصيدته ، وقسم الفصل إلى أربعة محاث: الصورة- الإيقاع- اللغة- البناء الفنى، مع رصد الظواهر المقاربة فى كل محث.

وفى النهاية استخلص الباحث من نموذج أمل دنقل- الشاعر العربى الثورى- عدة نتائج هامة:

١- على مستوى حياته والسيره: عاش أمل ومات فقيرا، وتساوت عنده الأشياء ولم يساوم على مبدئه، حتى فى أحلك الظروف، كان عنيدا وصلبا. اكتسبه «صنيدته» جرأة قل نظيرها بين مجاليه، فكان مثال الشاعر-الموقف، والشاعر القضية، حياته فى شعره، وشعره فى حياته: حتى وأن لم نعرف شيئا عن سيرته الشخصية. ووصل التطبيق بينهما إلى حد مدحش، فلم يزور ذلك أو تلك ولم تمسح ونحن نتابع سيرته ونبحث عن خفاياها على مايناقض شعره، لأنه لم يحن جبهته لأحد مطلقا.. وكان كما قال:

معلق أنا على مشائق الصباح

وجبهتى- بالموت محينه

لأننى لم أحنها.. حية!

أحب أمل وطنه الصغير مصر، ووطنه الكبير الوطن العربى، وكان فى الطليعة المقاومة لمشاريع

السلام الشريف أول عميد للمعهد العالي للفن
الفنى واحد أشهر المشرقيين الفنيين على المجالات
فى مصر. كما يتضمن العدد مجموعة من
الدراسات عن الفنون الشعبية المصرية والعربية
والمصالية. عبارة على عدد من الدراسات
المتخصصة فى الملاحم والسير الشعبية

الآخرون وأغنية لضحى

عن «سلسلة وأشراف أديبة» التى
تصدرها الهيئة المصرية للكتاب، والتى تعنى بأدب
الشباب صدر للقاص الشاب سيد عهد الخالق
مجموعته الأولى «الآخرون.. وأغنية
لضحى»، وهى تعكس لونا مستميزا من
التجارب الفنية، استخدم خلالها نوعين من
التكنيك الفنى، هما التداعى الحر، وأسلوب
التسلسل والتراكم الذى يمكن أن نجد صدها فى
أهنية الحكايات الشعبية، وتزخر القصص بالملاحم
الانسانية. من خلال مشكلات الانسان اليومية،
والتحولات الاجتماعية الراهنة.

القصة العالمية: بين السراية والشوارع العارية

سلسلة «القصة العالمية» هى أحدث إصدارات
دار الياس العربية، التى عاشت قد المكتبة العربية
بالمعاجم المتميزة خلال هذا القرن.
والسلسلة الجديدة التى تعنى بالأدب المترجم
قدمت مؤخرًا عملين هامين، استهلكت بهما
إصداراتها.

«السراية المحضراء» هو الكتاب الأول من
السلسلة للكاتب البرازيلى ماشادو دى أسيس
وترجمة خليل كلفت. وأسس سبق أن ترجم له

الراحل الكبير سامى الدروى العمل الوحيد الذى
نقل إلى العربية عام ٦٣، وكان كونكاس بوريا.
وهو من مواليد ١٨٣٩ لأسرة ملونة فقيرة. وتقع
أعماله فى ٣١ مجلدا غير أن رواياته الثلاث:
مذكرات براس كوياس. وكونكاس بوريا، دون
كازمورو، وقد وصفه الناقد المكسيكى خوسيه
لريس مارتينيث بأنه «الشخصية البارزة للأدب
البرازيلية. ويعد واحدًا من كبار القصاصين
العالميين.

والسراية المحضراء نشرت فى البرتغالية باسم
«طبيب الامراض العقلية» عام ١٨٨٢، وفى هذه
الرواية «الأتنى يوتويا» يتعامل المؤلف بالجرية
النظرية كأساس لروايته وبالتالى لرؤية حياة
الناس.

أما «الشوارع العارية» التى ترجمها اذوار
الحراط عن الفرنسية لـ فاسكو براونلى، فهى
رواية شعر الحياة الشعبية التى تتحول على يد
كاتبها حياة الناس البسطاء فى ضحكها وحبيها
وكدها وفواجعها ومنها الى قصائد حقيقية يسرى
فيها روح الشعر العميق، دون أن تفقد لحظة
واحدة واقعيته وتفصيلها الدقيقة الحية
وانغماسها فى المشاغل اليومية والمظاهر العادية
للحياة.

وفاسكو براونلى من مواليد ١٩١٣ من
عائلة عمالية فى فلورنسا وتوفى فى العام الماضى
بعد أن ترك روايات باقية فى تاريخ الادب مثل
بطل من عصرنا ١٩٤٨، وحكاية العشاق الفقراء
(١٩٤٧) والصدقات ١٩٤٣، وفى عام ١٩٥٥
كتب راعته ميغيلو التى كتب عنها النقاد انها
تثل مرحلة التوازن بين البعد التاريخى فى رواياته
الأولى، والبعد الذاتى الذى ينبع من أعماق الكاتب
النفسي وخبراته وتأملاته.

والشوارع العارية هى أول عمل مؤلفها ينقل
إلى العربية.

الديرات خصائص شعر أمجد ريان في الاحتفال
بالصور الشعبية المتصلة بطقوس أهل جنوب مصر
وشعائرهم الاسطورية والواقعية . صدر للشاعر من
قبل: الخضراء، حافة للشمس، لاحت للصبح، ايها
الطفل الجميل احسب، أوقع في الزغب الابيض،
أمس كانتا

محمد عيد ابراهيم: قبر لينقض

الديوان الثانى للشاعر محمد عيد ابراهيم
بعنوان «قبر لينقض» . وصدر له من قبل «طور
الوحشة» ١٩٨٠ . وله تحت الطبع: أدرك كى يفوت
الأوان، الغائلة، يقول الشاعر فى «تقدمة»: تحت
الأوراق/ تمشى/ عصفورة من خرائب تندبك/
صالحا كحصى/ كنزف على شفتين/ سلام/ مع
الوحدة».

صفط تراب- نيويورك، وبالعكس

مجموعة قصصية للكاتب محمد المزونى
صدرت عن مطبوعات الراقى بالغربية.
والمزونى واحد من كتاب القصة الشباب الذين
يجتهدون فى ترك بصمات خاصة فى العمل
القصى المصرى. وهذه هى مجموعته الاولى.
السلامونى: الغاضب الساخر

فى ذكرى الأربعين لوفاته صدر كتاب
«السلامونى: الغاضب الساخر» بقلم أصدقاء سامى
السلامونى. يقول الأصدقاء فى تقديم الكتاب
«لأشئ يعوز فقدان هذا الصديق العزيز، ولكننا
نعتقد أن هذا الكتاب هو محاولة لتجسيم كل
ماكتب عن سامى السلامونى خلال الأربعين يوما
الماضية من رغبته».

١٥٤



النقطة المتحولة،

أربعون عاما فى استكشاف المسرح

تأليف
بيتر بيرولش
ترجمة: فاروق عيد القادر

سلسلة كتب القاهرة - سلسلة يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت

أربعون عاما فى استكشاف المسرح

عن سلسلة «عالم المعرفة» التى يصدرها
المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت
(وكانت قد توقفت بسبب أحداث حرب الخليج)
صدر كتاب: «النقطة المتحولة: أربعون عاما فى
استكشاف المسرح»، تأليف بيتر بيرولش، وترجمة
فاروق عيد القادر.

هذا هو الكتاب الثانى للمسرحى الشهير
بيتر بيرولش بترجمة فاروق عيد القادر الذى كان قد
ترجم له من قبل كتابه «المساحة الفارغة».

أمجد ريان :مرآة للآلهة

ديوان جديد للشاعر أمجد ريان، صدر عن دار
شمر بالقاهرة بعنوان «مرآة للآلهة». يعكس

متميزة من الاعمال القصصية والروائية، بدأت بأيام الانسان السبعة في ١٩٦٩. وعبر رحلة طويلة عرف خلالها عبد الحكيم قاسم السجن والغربة، تبلورت معالم فضائته الأدبي، الذي نحت له لغة خاصة، تميز بها بين أتباعه من الروائيين، استمد مفرداتها من قراءات المصنفة الرفيعة، وأمسيات التفسير والتلاوة والحياة اليومية في القرية، وعبر بها أجلى تعبير عن الحنين الى ماض يتسم بالثبات واليقين. وفي إبريل ١٩٨٧ بينما هو في أوج نشاطه الاداعي، أصيب بجلطة فخية خلال حملته الانتخابية كمرشح لمجلس الشعب عن حزب التجمع. أتحدثه بعض الوقت، لكنه قاوم المرض بعناد، وواصل إبداعه عمليا على رفقته حياته بعضا من خير قصصه، بل وتمكن أخيرا، بصعوبة بالغة، من أن يكتب بنفسه آخر هذه القصص.

أمواج اللبالي:

«أمواج اللبالي» هي آخر ابداعات إدوار الحراط، وهي متتالية قصصية، تربط فصولها أو قصصها علاقات قرينة وثيقة وعضوية في حين يمكن أن تقرأ كل قصة- أو كل فصل- على حدة، وتوفر للقارئ متعة نادرة.

هي قصص الحياة اليومية والحياة الروحية معا، فيها تشويق خاص، وفيها شعر ينبع عن غنائية محكومة لا يشط بها الجماع، بل تسيطر عليها حبكة داخلية خفية، ولكنها فعالة، وتصيح قصائد نغمة كاملة.

تدور الاحداث بين الاسكندرية والصعيد والقاهرة الحديثة. بين اشواق الحب واضطرام الجسد بالشيق العارم بين اللوعة والادانة أمام المظالم الاجتماعية، وتأملات عن الكون والمصير الانساني، والكفاية في هذا العمل تنفصع عن الاشياء والاشخاص والانفعال بأسلوب يتعمقها وينفذ الى داخلها ويبعثها بعثا جديدا في ضوء باهر غير مسبوق.



ويقول عماد الدين أديب «في رسالة الحب التي بين أيديكم نحاول استحضار - موهبة وإنسانية الصديق الحاضر الغائب الذي يجمع بين جنون فيليني وشاعرية ديفيد لين وحدة رومان بولاتسكي وتوهج برتولوتشي وجموح كويولا».

قاسم وصنع الله والحراط في «شرقيات» ديوان عبد الحكيم قاسم:

«الديوان الاخير» هو آخر ماكتب الراحل عبد الحكيم قاسم وصدر عن دار شرقيات للنشر والتوزيع يضم مالم تحوته دمنا كتاب من قبل من إبداعاته. وفصلا من رواية كفر سيدى سليم التي

لم يتمكن من اتمامها. ومسرحيته الوحيدة التي اذاعها البرنامج الثانى للاذاعة المصرية لأول مرة في عام ١٩٨٨.

وقر في الثالث عشر من هذا الشهر (نوفمبر ١٩٩١) الذكرى السنوية الاولى لرحيل قاسم الذى غاب عنا بعد أن قدم للادب العربى مجموعة

اكتشافات مشيرة وتفسيرات لالغاز أعيت الكثيرين، مثل علاقة الملك خوفو السرية ببنى اسرائيل، والعنة الجنسية والتعصب الديني.. وعودة الكوكاكولا!

كما قاده الى جريمة قتل

والى مصير لا يخطر بهال أحد.

رواية كبيرة لكاتب كبير، اعطى لها الفنان الكبير محي اللباد روحا طازجة بفلاسه الديدع.. مع العاملين السابقين.

وجدير بالذكر أن دار «شرقيات» دار نشر جديدة، أنشئت مؤخرا، وكانت هذه الفراند الثلاث - لصيد الحكيم قاسم وصنع الله ابراهيم وادوار الحراط- هي باكورة أعمالها.

وسوف تقدم فى إصداراتها القادمة رواية جديدة لخبرى شلى تحمل عنوان «وكالة عطفة وأخرى لمحمود الوردانى باسم «رائحة البرتقال»

الخليفة

عندما قدمت «أدب ونقد» فى العدد الماضى محورا حول حرية الابداع، من اعداد الزميل حلمى سالم كنا نظن أن المثقفين سيقفون الى جانبنا فى مواجهة التطرف الدينى ولكن المحزن والمؤسف، هو هذا الموقف الذى تبنته مجموعة من الادباء - من هذا الملف واتهام «أدب ونقد» باتهامات مزيرة، وقد بنى هؤلاء موقفهم لاسباب شخصية تتعلق بعلاقاتهم بالقاص محمد عبد السلام العمري، الذى لم نقل عنه انه كاتب فذ واعتبرنا قصته التى هاجمها الشيخ الغزالي قصة متوسطة القيمة. ولكننا من اجل حرية الابداع دافعنا عنه، وكنا سنفعل نفس الشيء لو حدث ذلك لواحد من الذين شنوا هذه الحملة حتى لو كان مجهولا.

ولكن للاسف- يبدو أن الجماعات الدينية، أوسع أفقا من بعض المثقفين، الذين يتشدقون بالحرية ويقفون مع الفاشيين ضدها. وأدب ونقد التى تبنت وستعنى قضايا حرية الابداع والفكر،

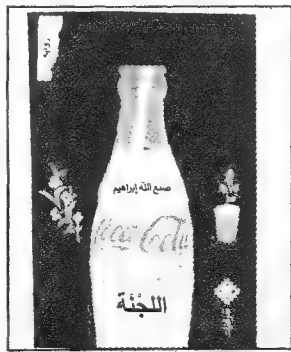
وفى هذا العمل أيضا، خبرة حسية خصبة، إذ أن عالم المحراس له حضور طاغ فى الحكاية، وفيه أيضا تكشف للعالم السياسى والاجتماعى، مأس الحياة اليومية والروحية بنظرة ثاقبة، مع روح من السخرية الكامنة.

لجنة صنع الله الفريدة

طبعة سادسة من رواية صنع الله ابراهيم الرائعة، عن دار شرقيات للنشر والتوزيع وهى رواية فريدة ترصد فو العلاقات الاجتماعية والاقتصادية خلال مرحلة المد القومى وبعد انحساره وما أفرزه من طبقات وأوضاع، وتبرز الواقع الحى بالكاريكاتير الساخر.

«من حقنا أن نصدق ما يقال عن هذه الزجاجة (الكوكاكولا) البريشة المظهر، وكيف انها تلعب دورا حاسما فى اختيار طريقة حياتنا.. رؤساء بلادنا وملوكها، بل والغروب التى نشترك فيها، والمعاهدات التى نوقعها..

هكذا يتحدث بطل «اللجنة» عندما وقف امامها، متمسحا بها، قابلا لامتها ناتها، وللمهمة التى كلفته بها لكن البحث عن «الدكتور» قاده الى





لن تعوق مسيرتها صفائرها هــ.
وحسبنا الله ونعم الوكيل.

الماغوط وسعاد حسنى

فى حوار معه نشرته مجلة الناقد اللندنية قال
الشاعر السوري محمد الماغوط: لا يوجد ابداع فى
مصر توجد سعاد حسنى\ولان الماغوط شاعر
كبير نحمه ونقدر شعره فلن ندافع عن الابداع فى
مصر ولكننا سندافع عن محمد الماغوط، ونقول له

كيف وصل الماغوط إلى هذه المكانة الرفيعة
ولا يعرف أن الفنانة الكبيرة سعاد حسنى يمكن أن
توضع فى كفة وكل الابداع العربى فى كفة، لانها
فنانة لم تشاهد ولم تألف العين العربية والوجدان
العربى مثلها طوال تاريخ السينما.

وسوف نقول للماغوط شكرا لأنك تقدمت
وأصبحت مصر بالنسبة لك ليست هى الراقصة
المبتذلة فى «كأسك ياوطن» لدريد لحام والتى
كتبتها وكانت هى الوحيدة التى تتحدث باللهجة

المصرية فى عمل لبنانى.

ولكن المحزن والمؤسف، ليس رأى الماغروط فى الابداع فى مصر والذي لو أجهد نفسه قليلا لما تجاوز حدوده وعرف أن مصر وابداع ابنائها ليسا فى حاجة إلى دفاع فالواقع يعرفه السوريون والمغاربة وأهل الهند والسند وبلاد الواق واق، ولكن المؤسف أن يضع الماغروط نفسه فى صف حكامنا الذين قطعوا خطوط الاتصال بيتنا فى الوقت الذى ننشد فيه كسر الحدود الثقافية بين الدول العربية بعد أن فشل كل العباقرة فى كسر الحدود الجغرافية!

رامبو فى مصر

مناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة رامبو وصلت الى الاسكندرية فى أواخر الشهر الماضى «قافلة رامبو» قادمة من باريس، وهى قافلة مكونة من بعض الشعراء الفرنسيين (من بينهم ألان جوفروا) والشعراء العرب المقيمين بباريس (من بينهم كاظم جهاد وعبد الوهاب المؤدب وشوقي عبد الأمير). وقد استقبلهم بالاسكندرية وفد من الشعراء المصريين، يتقدمه أحمد عبد المعطى حجازى ويضم حسن طلب ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان وناصر فرغلى وعبد اللطيف ناجى وسهير عبد الفتاح وحلمى سالم.

زارت القافلة معرض رامبو بالمتنصليسة الفرنسية بالاسكندرية. وحتم المعرض بعض مخطوطات ورسائل ورسوم وكتب لرامبو. كما أقيمت أمسية شعرية بقصر ثقافة الشاطبي، فى اليوم التالى، كان أبرز مافيها ثلاثة: الأول هو إلقاء الشاعر الفرنسى آلان جوفروا لقصائد من شعر رامبو - من ترجمة كاظم جهاد -، بأداء حى متحرك فاهم. والثانى قدرة حجازى على إقامة جسور التواصل بين الأدب الفرنسى والعربى والمصرى لتقديهما جميعا فى سبيكة واحدة. والثالث هو إقحام الدكتور محمد زكريا عنانى (استاذ الأدب العربى بجامعة الاسكندرية) نفسه فيما ليس له به صلة أو علم!

ومن القاهرة أقيمت الليلة الثالثة فى المركز الثقافى الفرنسى كيشارك فيها - مع الشعراء الفرنسيين والعرب - فاروق شوشة ووليد منير وبعض شعراء الأمسية الأولى.

الطريف أن «قافلة رامبو» تعزم مواصلة نفس مشوار رامبو، فسافرت إلى اليمن (عدن)، وألغيت رحلتها إلى اثيوبيا بسبب الاضطراب السياسى هناك، ثم تستكمل رحلته فى بعض دول أفريقيا قبل العودة الى باريس. وغنى عن الذكر أن رامبو كان قد زار الاسكندرية. بل انه حاول أن يعمل بها، لكنه فشل فى الحصول على عمل، فرحل.

ألف : مجلة البلاغة المقارنة

صدر العدد الحادي عشر من مجلة ألف ومحوره :

التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات

وقد اهدت هيئة التحرير هذا العدد للشاعر

محمد عفيفي مطر

تقديراً لاسهامه الهام في التجريب الشعري ونحية لدوره في تعزيز حقوق الإنسان

القسم العربي

- المقالات: صبري حافظ: تحولات الشعر والواقع في السبعينات
شاكر عبد الحميد: لغة الحلم والأسطورة في شعر السبعينات في مصر
رمضان بسلطاني: انطولوجية الجسد والإبداع الثقافي في شعر مطر
سيزا قاسم دراز: آية: جيم
عبد المقصود عبد الكريم: الشاعر (التجريبي) والثقافة
ماجد يوسف: ملاحظات حول شعر العامية المصرية في السبعينات
ثبت مرجعي: رفعت سلام : بيبليوجرافيا شعراء السبعينات في مصر مع تعليق

القسم الإنجليزي والفرنسي

- الترجمات : محمد عناني : "الوشم الرابع" لمطر
ماهر شفيق فريد : انتولوجيا مصغرة
سلوى كامل : مختارات من الشعر التجريبي
هالة حليم : بيانات أدبية منذ السبعينات
المقالات : سامية محرز : التجريب والمؤسسة: تجربة جماعتي "إضاة-٧٧" و"أصوات"
هنى وصفي : المسرح الشعري والتجريب
ماجى عوض الله : التصوير في الشعر والشعر في فن التصوير:
لغة الرؤية في الشعر التجريبي وأعمال الرسام عدلي رزق الله

محور العدد الثاني عشر (ربيع ١٩٩٧) : المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
محور العدد الثالث عشر (ربيع ١٩٩٣) : حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية

• سعر العدد: جنيهان ، من: مكتبة مديولي ، دار الشروق ، مكتبة الجامعة الامريكية

هنيئاً لـدكاكين التسالى!

للمرة المائة بعد الألف، أوتقبله- إذ لا أهمية للاحصاء إلا عند عد الليمون-، قرر وزير الثقافة وتابعه الدكتور «سمير سرحان» وراء منصب الوزير، تغيير أسماء وأعداد ورؤساء تحرير المجلات الثقافية، التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بإغلاق مجلة «القاهرة» بالضة والمفتاح، واستبدالها بمجلة اسمها «السؤال» يرأس تحريرها د. غالى شكرى، واختيار «رجاء النقاش» رئيساً لتحرير مجلة «عالم الكتاب»، وعودة مجلة «فصول» للاتظام فى الصدور برئاسة تحرير «د. جابر عصفور»، ضمن ماسى «خطة لتطوير المجلات الثقافية التى تصدرها دار النشر التابعة للدولة»..

ومنذ وضعت الدولة قدمها الأخضر فى مجال إصدار المجلات الثقافية، وبإستثناء الفترة الأولى التى صدرت فيها مجلة «المجلة» (١٩٥٧)- برئاسة تحرير حسين فوزى ثم محمد عوض محمد ثم يحيى حقى- لم تؤد هذه المجلات الأميرة دوراً أو وظيفة، اللهم إلا إهدار الورق فيما لا يفيد، لأنها- ببساطة- صدرت دون خطة أو هدف أو دور أو وظيفة، إلا مجرد سد الخانة، والادعاء بأن للدولة دوراً فى نشر الثقافة، وإطعام فم المثقفين، بنشر بعض انتاجهم، لكى تستحق ألسنتهم الطويلة..

ويكفى استعراض أسماء المجلات الثقافية الأميرة، خلال ربع القرن الذى انقضى، لكى تتأكد هذه الحقائق المريعة، إذ ما هو الدور الذى أدته مجلات الموجة الأولى بين ١٩٦٤ و ١٩٧١، وهى الثقافة والرسالة والشعر والفكر المعاصر والكاتب؟..

وما هو الدور الذى أدته مجلات الموجة الثانية بين ١٩٧٣ و ١٩٨١ وهى «الثقافة» و«الجديد»؟.. وماذا قدمته للثقافة مجلات الموجة الثالثة التى صدرت فى الثمانينيات وهى «فصول» و«القاهرة»- الأسبوعية ثم الشهرية- «وأبداع»، اللهم إلا محاولة شحن البدعين فى أشعة الحكومة، سواء كانت شمولية اشتراكية، أو انتحائية كامب ديفيدية، فى مجلات ترتبط بشخص الوزير، أو علاقات رئيس الهيئة، فإذا عجزت واحدة منها عن أداء دورها فى تعميق التفاهة والسخافة، أغلقت، فلا بأسى عليها أحد إلا موظف الهيئة، الذين يخسرون بذلك أجورهم الإضافية!

ألم يأت الأوان لكى تكون للدولة سياسة وفلسفة من إصدار المجلات الثقافية، بحيث تقول شيئاً وتؤدى دوراً؟

ولماذا لاتترك هيئة الكتاب إصدار المجلات الثقافية للدور الصحفية القومية، ولديها من الإمكانيات مايمكنها من إصدارها وتسويقها؟

ولماذا لاتتركها لجمعيات ثقافية قوية ومستقلة، وتكتفى بدعمها بمبالغ لن تصل الى ١٠٪ مما تنفقه الآن على مجلات، لاتصل إلى القراء، بل إلى محلات المقالى... والتسالى؟!

تمجرد أسئلة لن يجيب عليها أحد، لأن رئيس الهيئة سرحان كالعادة، فى مواكب الذكر، وأخبار التعديل الوزارى!

فألف مبروك لمجلات التسالى والمقالى!

صلاح عيسى

وزارة الصناعة - هيئة التطلع العام للتصدير والمرايات



شركة النصر لصناعة الزجاج والبلور عراق ٥٧ عام في صناعة الزجاج

نقش
حديثة
سمت
٣،٣ م، ٥٥
٦٠ م

الزجاج الأبيض المنقوش

تقدم
إنتاجها
المطور الجديد
لأول مرة من



منتجاتنا وأعمالنا
متوفرة بمعارض الشركة

بجانب
إنتاجها
المتميز من

- ★ الزجاج المطبق والنظاف والمنقوش والمصنفر والمصلى والمطع بالطلاء .
- ★ زجاجات المياه الغازية والحروبات والأدوية .
- ★ زجاج أبواب الفنادق والمخارج الكبرى .
- ★ الأكواب والكنوس وأطقم الميراث والأدوات المنزلية .
- ★ أمبولات الحقن بجميع المقاسات .
- ★ برطمانات الزجاجية .
- ★ خزانات المياه من البوليستر الغير قابل للصدأ سمه من متر إلى ٢٥ مترا .
- ★ الزجاج الطاهر من أدوات المنازل والفنادق .
- ★ منتجات البوليستر المطع بأنماط الزجاج .
- ★ ألواح البوليستر لتبطين الآتوبيست .

٥٥٢
٥٥٣



شرقيات للنشر والتوزيع

دار جديدة تعنى بالادب الرفيع

الاصدارات



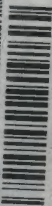
عن «اللجنة» يعرض مسرح الطليعة ابتداء من منتصف هذا الشهر
(نوفمبر ١٩٩١) مسرحية (الرجل الذي أكل بعضه) اعداد رؤوف
مسعد واخراج السيد طليب وبطولة محمود مسعود وأمال زهيرى

تحت الطبع
وكالة عطية: خيرى شلبى رائحة البرتقال: محمود الوردانى

المتوان: مصر الجديدة عمارة ٢ شقة مساكن شركة مصر الجديدة للاسكان
والعمى خلف شيراتون هليوبليس ت: ٢٦٩٥٧٣١



Bibliotheca Alexandrina



0530718